Livius Ciocârlie

Negru și alb

Livius Ciocârlie

Negru și alb

De la simbolul romantic la textul modern

Cartea Românească
1979

Scanned with OKEN Scanner

Poi s'appiccar come di calda cera
fossero stati, e mischiar lor colore ;
nè l'un nè l'altro già parea quel ch'era,
come procede innanzi da l'ardore,
per lo papiro suso un color bruno
che non è nero ancora e'l bianco more.

(Lipiți apoi ca ceara frămîntată,
se plămădiră mestecînd culoare,
de nu păreau ce-au fost de prima dată,
tot astfel cum se-amestecă-n vîlvoare,
cînd arde-n foc o filă de pripas,
cănitul brun cu albul care moare.)

Dante Alighieri, *Infernul*, cîntul XXV

Scanned with OKEN Scanner

Universul imaginar al romantismului în Visările unui hoinar singuratic

În cartea sa *J.-J. Rousseau. La transparence et l'obstacle,* criticul genevez Jean Starobinski se întreabă despre autorul „confesiunilor" : „Caută el refugiu în «misterul» sau în «adîncimea spirituală a existenței subiective» ? Nicidecum : nu trebuie să i se atribuie lui Rousseau romantismul pe care nu face decît să-l prefigureze de departe. Dacă intuiția sa obiectivă nu are deloc caracterul intelectual pe care-l avea la Descartes sau la Malebranche, le seamănă totuși prin aceea că pretinde să se deschidă asupra universalului ; în plus, acest universal nu este esențialmente irațional sau suprarațional."[1]

Starobinski fixează aici o frontieră ce-l desparte pe Rousseau de romanticii francezi consacrați ca atare, adică de Lamartine, Vigny sau Hugo — și chiar de mai greu situabilul Baudelaire — numai întrucît, într-adevăr, aceștia, spre deosebire de el, caută refugiu în „adîncimea spirituală a existenței subiective" dar, deoarece nici ei nu sînt orientați către suprarațional, îl separă mai ales de romanticii germani, ca și de mai tardivii francezi Nerval și Rimbaud. Oricum, refuzul criticului de a-l considera romantic pe Rousseau este justificat, pentru că felul lui

[1] Jean Starobinski, *J.-J. Rousseau. La transparence et l'obstacle,* Gallimard, 1971.

Scanned with OKEN Scanner

de a scrie, modul lui de a folosi limba, îl așează foarte aproape de raționalismul contemporanilor săi. Că îi adaugă un anumit sentimentalism nu schimbă nimic, căci veacului al optsprezecelea îi este caracteristică juxtapunerea fără fuziune a rațiunii, sentimentului și senzualității. Așa se întîmplă, de exemplu, la Diderot, în *Călugărița* sau în *Jacques fatalistul*. Lui Rousseau i-a lipsit doar ultimul aspect. Cît despre cel de al doilea, *Noua Eloiză*, se numără tocmai printre marile romane sentimentale. Nici din *Visările unui hoinar singuratic*, asupra cărora voi insista, nu lipsește tonalitatea sentimentală atunci cînd Jean-Jacques evocă rarele lui clipe de comuniune cu semenii săi.

Pe de altă parte, Rousseau nu este romantic în *Visări* și dintr-o pricină opusă celei arătate, iscată de tensiunea dintre eul său ideal și neliniștea de a se presimți altfel decît s-ar dori. Personajul Jean-Jacques din *Visări* diferă de sine, fiind el însuși și altul în același moment ; fiind, adică, modern [1]. Cartea aceasta, ordin de zi al unei victorii, al celei mai mari, victoria sinelui asupra alterității, răsună, pentru o ureche atentă, de lamentații și de chemări. Ca un general după ceasul bătăliei, cînd străbate cîmpul lipsit de viață, acoperit cu leșuri ale vrăjmașilor deopotrivă cu ale propriilor luptători, Rousseau pare să se cutremure de prețul izbînzii și să nu mai știe dacă a învins. El își proclamă convingerile cu speranța sfioasă că, în cele din urmă, tot repetîndu-le, se va lăsa convins. Și tocmai dramatica lui incertitudine, contrapunctul dintre sentința răspicată și surdele întrebări, ni-l apropie, ni-l fac contemporan. Însă nu factura *Visărilor*, modernă sau altfel, interesează aici,

---

[1] În prefața la Jean-Jacques Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire* (Garnier-Flammarion, 1964), Jacques Voisine spune că Rousseau a fost victima unei confuzii între ceea ce era și imaginea ideală pe care și-o modelase. Incapabil să-i împace în sine pe autor și pe om, el a fost un solitar care nu s-a putut lipsi de prezența semenilor. În mare măsură, *Visările* nu sînt expresia unei păci interioare dobîndite ci, așa cum afirmă Dumitru Isac (*Jean-Jacques Rousseau*, Editura tineretului, 1966), încercarea de a izbuti „un proces de purificare, de «catarsis», de izolare stoică, deasupra tulburărilor și patimilor, prin efortul de anulare a lor".

Scanned with OKEN Scanner

de a scrie, modul lui de a folosi limba, îl așează foarte aproape de raționalismul contemporanilor săi. Că îi adaugă un anumit sentimentalism nu schimbă nimic, căci veacului al optsprezecelea îi este caracteristică juxtapunerea fără fuziune a rațiunii, sentimentului și senzualității. Așa se întîmplă, de exemplu, la Diderot, în *Călugărița* sau în *Jacques fatalistul*. Lui Rousseau i-a lipsit doar ultimul aspect. Cît despre cel de al doilea, *Noua Eloiză*, se numără tocmai printre marile romane sentimentale. Nici din *Visările unui hoinar singuratic*, asupra cărora voi insista, nu lipsește tonalitatea sentimentală atunci cînd Jean-Jacques evocă rarele lui clipe de comuniune cu semenii săi.

Pe de altă parte, Rousseau nu este romantic în *Visări* și dintr-o pricină opusă celei arătate, iscată de tensiunea dintre eul său ideal și neliniștea de a se presimți altfel decît s-ar dori. Personajul Jean-Jacques din *Visări* diferă de sine, fiind el însuși și altul în același moment ; fiind, adică, modern [1]. Cartea aceasta, ordin de zi al unei victorii, al celei mai mari, victoria sinelui asupra alterității, răsună, pentru o ureche atentă, de lamentații și de chemări. Ca un general după ceasul bătăliei, cînd străbate cîmpul lipsit de viață, acoperit cu leșuri ale vrăjmașilor deopotrivă cu ale propriilor luptători, Rousseau pare să se cutremure de prețul izbînzii și să nu mai știe dacă a învins. El își proclamă convingerile cu speranța sfioasă că, în cele din urmă, tot repetîndu-le, se va lăsa convins. Și tocmai dramatica lui incertitudine, contrapunctul dintre sentința răspicată și surdele întrebări, ni-l apropie, ni-l fac contemporan. Însă nu factura *Visărilor*, modernă sau altfel, interesează aici,

---

[1] În prefața la Jean-Jacques Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire* (Garnier-Flammarion, 1964), Jacques Voisine spune că Rousseau a fost victima unei confuzii între ceea ce era și imaginea ideală pe care și-o modelase. Incapabil să-i împace în sine pe autor și pe om, el a fost un solitar care nu s-a putut lipsi de prezența semenilor. În mare măsură, *Visările* nu sînt expresia unei păci interioare dobîndite ci, așa cum afirmă Dumitru Isac (*Jean-Jacques Rousseau*, Editura tineretului, 1966), încercarea de a izbuti „un proces de purificare, de «catarsis», de izolare stoică, deasupra tulburărilor și patimilor, prin efortul de anulare a lor".

Scanned with OKEN Scanner

ci ivirea în cuprinsul lor și în acela al culturii europene a unui nou — romantic — univers imaginar.

O observație posibilă mi se pare aceea că romantismul se definește prin contrast cu textul modern, deoarece în chip instinctiv romanticii au manifestat întotdeauna ostilitate față de alcătuirile de tip textual. Desigur, ei n-o făceau pentru că ar fi avut intuiția dezvoltării ulterioare a literaturii și nu s-ar fi simțit atrași de ea, ci pentru că principalele lor scrieri au inclus conflictul dintre structura metafizic întemeiată a simbolului romantic și materialitatea procesului textual. Potrivit concepției lor și, în primul rînd, universului lor imaginar, ei o privilegiau pe cea dintîi. Totuși, fără să vrea, dar în mod inevitabil, romanticii — în ciuda tendinței lor de a supune cuvîntul cu exclusivitate funcției expresiv-simbolice — au introdus în operele lor germenii activității generatoare de text nesimbolic. Asemenea germeni sînt : periclitarea identității prin acțiunea diferenței, a lui *același* de către *altul* ; contactul nemijlocit cu materialitatea tumultuoasă a realului ; travaliul transformator impulsionat de dorință ; corporalitatea ; jocurile limbajului ; preeminența scrierii asupra vocii ; punerea sub semn de întrebare implicit dialogică a propriilor înțelesuri ; proliferarea de sens indecidabil, cu neputință de domolit în concluzii univoce etc. Or, cum vom constata, *Visările unui hoinar singuratic* mișună de dovezi ale ostilității autorului față de aceste trăsături pe care, mai tîrziu, și romanticii se vor strădui să le expulzeze din operele lor.

Jean-Jacques evită „terenul (...) străin" ; i se pare că celălalt — *l'autre* — îi aruncă „o privire sumbră" ; se vrea „eliberat de toate patimile pămîntești cărora le dă naștere tumultul vieții în societate" [1] ; este „incapabil (...) de muncă" și de aceea nu mai suportă să facă „nici o

[1] Ocupîndu-se de Rousseau (în *Etudes sur le temps humain*, vol. I, Plon, 1972), Georges Poulet pune în legătură ideea de societate cu ideea de timp. Pe cînd zona naturală este aceea a intemporalității, timpul îl aruncă pe om în starea socială, fiind astfel pentru Jean-Jacques un factor de neliniște.

Scanned with OKEN Scanner

treabă care să semene a muncă“ și care l-ar expune „oștenelilor minții“ *(la fatigue du travail d'esprit)*; lumea reală îl indispune pentru că nimic în ea „nu păstrează o formă constantă și definitivă“, iar omul se schimbă „în mod necesar“ o dată cu „lucrurile exterioare“; crede că dorința se opune fericirii [1] și că, prin urmare, eul își are cel mai de temut dușman în propriul său corp („Pentru mine, trupul nu mai e decît o piedică...“); corpul „îl supără și-l orbește“; de aceea, trebuie îndepărtate de la sine „toate impresiunile senzoriale“. „Niciodată, spune Jean-Jacques, n-am gustat cu adevărat farmecul plăcerilor spiritului decît pierzînd din vedere interesul trupului“. Și: „...sufletul meu n-ar putea să se înalțe și să plutească peste natură, cîtă vreme legăturile lui cu trupul se fac simțite“. Corpul îl dă în stăpînirea *celorlalți*: „Sînt ceea ce vor oamenii să fiu, dar numai cîtă vreme știu să acționeze asupra simțurilor mele“. *Ceilalți* fac din el „jucăria“ lor. Sufletul nu-și poate găsi o expresie fidelă în „falsa și înșelătoarea aparență“, adică la suprafața lucrurilor. Ele sînt „trecătoare și schimbătoare“, pe cînd sufletul este stabil. Scrisului nu i se încredințează decît misiunea subalternă de a „fixa“ mesajul sufletesc, de a ține „o socoteală exactă“, „un registru fidel“ al amintirilor revelatoare; prin specificul ei, scrierea — simplă aparență — înșeală și de aceea Jean-Jacques o tratează cu suspiciune, evitînd-o cît mai mult:

„Una din bucuriile mele cele mai mari era mai ales să-mi las cărțile închise în lăzi și să nu am la îndemînă cele trebuincioase scrisului. De cîte ori primirea unor nenorocite de scrisori mă silea să iau pana în mînă pentru a răspunde, împrumutam bombănind călimara perceptorului, și mă grăbeam s-o înapoiez, cu speranța zadarnică de a nu mai fi nevoit s-o împrumut.“

„A scrie și a (se) ascunde“ sînt, cum reiese din *Confesiuni*, verbe sinonime pentru Jean-Jacques. A scrie mai

---

[1] Iată de ce universul rousseauist va fi, pe cît posibil, lipsit de orice sexualitate. „Nu numai că n-am avut pînă în adolescență nici o idee despre unirea sexelor, dar niciodată această idee confuză nu mi s-a înfățișat fără o imagine odioasă și dezgustătoare“, va spune Rousseau în alt loc.

Scanned with OKEN Scanner

înseamnă să folosești semne convenționale, pe cînd limbile primitive au fost — după părerea lui — onomatopeice, adică întemeiate pe motivarea lăuntrică a semnului, ceea ce le permitea să comunice sentimente nemediate de vreun artificiu.

Pentru ca expresia de sine să fie mereu autentică, ea ar trebui să se ferească nu numai de scris, ci și de fructul acestuia — opera. Orice *produs* al eului smulge ceva din unitatea spre care năzuiește Rousseau. „În sens strict, Rousseau nu vrea să aibă operă, așa cum n-a vrut să aibă copii, constată J. Starobinski. Vrea să se bucure de el însuși, să se mențină în unitate, să guste fericirea mută a prezenței, în sînul unei naturi materne."

Este semnificativ de a descoperi aceeași atitudine, însă cu motivație opusă, la cei doi poli îndepărtați ai romantismului. Antonin Artaud, poet modern care s-a străduit să reducă la tăcere în sine o voce neoromantică, n-a vrut nici el să aibă operă :

„Et je vous l'ai dit : pas d'oeuvres, pas de langue, pas de parole, pas d'esprit, rien.

Rien, sinon un beau Pèse-Nerfs."

Ca și Rousseau, Artaud s-a dorit nediferențiat, compact în unitatea sa. Din același motiv, l-a dezgustat și pe el scrierea, dîră băloasă ce se prelingea în urma lui. „Toată scrierea este o porcărie", exclamă el brutal. Deosebirea, esențială, constă în aceea că pe cînd Rousseau s-a voit unitar în natura sa deoarece își socotea natura de esență divină, Artaud a năzuit la fel deoarece se temea că Dumnezeu l-ar fi smuls din corpul său, din natura sa exclusiv pămînteană. Cel mai adînc exeget al gîndirii lui, Jacques Derrida, spune că „Artaud a vrut să desființeze o istorie, pe aceea a metafizicii dualiste..." [1]. Iată, așadar, cele două capete, invers simetrice, ale romantismului : Rousseau și Artaud. De o parte euforia neliniștită a confundării cu metafizicul, de cealaltă încercarea patetică de a se rupe de el.

Revenind la atitudinea față de scriere în *Visări*, adaug că însușirea acesteia de a angaja un dialog nu-l preo-

---

[1] Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Editions du Seuil, 1967.

Scanned with OKEN Scanner

cupă pe autor, căci, în vreme ce Montaigne își scrisese eseurile „pentru ceilalți", Jean-Jacques nu-și consemnează gîndurile decît *pentru el însuși*. Altfel, ar risca să rătăcească și s-ar lăsa „aruncat de colo-colo de sofismele celor mai iscusiți la formulare". De aceea, preferă tăcerea. Literatura i-a fost impusă de „îndemnuri străine".

Foarte des, în scrierile romantice, o serie de cuvinte-metaforă — cum ar fi *țesătură, tramă, plasă, labirint, vîrtej* — semnifică organizări de tip textual. Din *Visări* ele nu lipsesc, însoțite fiind de fiecare dată de ostilitatea autorului. Rousseau se referă la „tramele" urzite de vrăjmașii săi, la „rețelele înnodate în adîncul infernului" și la „țesătura de mizerii și nenorociri" care este viața sa ; nu dorește să trăiască „în vîrtejul lumii", iar munca sa de filozof l-a aruncat „într-un (...) labirint de încurcături".

Ideea despre coerența poziției antitextuale a lui Rousseau pare a fi pusă sub semn de întrebare de plăcerea, în cîteva rînduri afirmată, de a scrie, completată cu identificarea, astăzi larg acceptată, a scrierii cu citirea. Despre *Visări* spune că : „...recitirea lor îmi va redeștepta alinarea pe care o gust scriindu-le". Și : „...nu mi se (va) răpi (...) plăcerea de a le fi scris". Desigur, un echivoc există. Putem crede că, fără să-și dea seama, desfătarea îi era dată de chiar actul scrierii, dar intenția lui a fost să spună altceva, și anume că scriind retrăia momentele plăcute din trecut, cînd fusese identic cu sine, fusese „natural", căci el adaugă : „...nu mi se va răpi prin asta nici plăcerea de a le fi scris, nici amintirea a ceea ce cuprind". Și : „...recitirea lor îmi va redeștepta alinarea pe care o gust scriindu-le și, reînviind pentru mine vremile trecute, mă va face să trăiesc îndoit". Prin urmare, scrisul nu încetează de a avea pentru Rousseau un rol secundar, iar concluzia rămîne cea trasă de Jean Starobinski : „Minunatul scriitor care e Rousseau se ridică fără încetare împotriva artei scrisului".

Un alt fals obstacol în calea afirmării coerenței antitextuale a *Visărilor* : Rousseau se concepe ca *diferit* de restul lumii, în timp ce romanticii se vor strădui să se mențină în limitele unui univers a cărui natură ar fi neschimbătoare, adică în limitele lui Același *(le Même)*.

Scanned with OKEN Scanner

Dimpotrivă, contactul stăruitor cu *diferența* caracterizează literatura modernă. În *Confesiuni,* Jean-Jacques decide : „Nu sînt făcut ca nici unul dintre cei pe care i-am văzut". Iar în *Visări* se consideră „în cea mai ciudată situație în care un muritor se poate găsi vreodată". De fapt, însă, ceea ce pare să fie diferență este chiar contrariul ei, căci Rousseau se simte diferit de ceilalți pentru că numai el coincide cu sine, adică numai el este mereu *același.* Ceilalți se contrazic necontenit pe ei înșiși, tocmai în aceasta constînd focarul veritabilei diferențe. Să nu ne lăsăm derutați de singurătatea lui Jean-Jacques față cu toată lumea. Spre deosebire de restul omenirii, el este — după părerea lui — constant în unitatea sa cu sine și chiar, prin forța sa de expansiune, este acel Unul identic cu Totul, este *Același.* Ce-i drept, el n-a fost dintotdeauna astfel, ci și-a dobîndit esența. Pînă să ajungă aici, Jean-Jacques a străbătut experiențe atît de agitate încît autoportretul lui de la un moment dat aduce mai mult cu chipul nepotului lui Rameau decît cu propria sa imagine virtuală :

„Nimic nu seamănă mai puțin cu mine decît semăn eu însumi, așa că ar fi zadarnic să încerc a mă defini altfel decît prin ciudata mea varietate (...). Uneori sînt un aspru și neîndurat mizantrop, în alte momente farmecul societății și plăcerile iubirii mă fac să cad în extaz. Acum sînt auster și pios (...) dar devin curînd un liber cugetător și deoarece atunci mă ocup mai mult de simțuri decît de rațiune, mă abțin, în acele clipe, de la scris. Într-un cuvînt, un proteu, un cameleon, o femeie sînt ființe mai puțin schimbătoare decît mine. Toate astea trebuie să-i ferească pe curioși de speranța că mă vor recunoaște într-o zi după caracterul meu, căci mă vor găsi totdeauna cu o înfățișare anume care nu va fi a mea decît în momentul acela ; și nici măcar în schimbări nu pot spera ei să mă recunoască pentru că, neavînd o durată constantă, uneori ele se vor petrece dintr-o clipă în alta, iar alteori voi rămîne în aceeași stare luni întregi. Fondul alcătuirii mele constă din chiar această dezordine."

De aici, de la această asemănare cu... textul modern, pornește Jean-Jacques acțiunea sa de reconversiune ro-

Scanned with OKEN Scanner

mantică. Cu toate că, deoarece înfățișările diferite ale mai vechiului său eu nu sînt simultane, nu poate fi vorba în cazul lui de contradicție propriu-zisă, ci numai de o fire versatilă, rămîne evidentă distanța dintre o asemenea dezordine și adîncirea dorită de Rousseau într-o natură mereu egală cu ea însăși. Tocmai în numele acestei constanțe s-a angajat el în tulburătoarea experiență consemnată în *Visări,* experiență cu atît mai necesară cu cît lui versatilitatea i s-a părut a fi, totuși, contradicție. De aceea, încă de pe cînd scria *Emile,* el hotărîse :

„Voi fi *eu însumi,* fără contradicție".

Pentru a-și atinge țelul și întrucît lumea reală s-a abătut — în urma acțiunii corozive a timpului și a celei corupătoare a civilizației — de la starea sa originară, a încetat, adică, să fie identică cu esența ei metafizică, Jean-Jacques își propune s-o înlocuiască cu una fidelă originii. Numai așa va putea și el să fie „cum a vrut natura". Trebuie ca, într-un fel sau altul, lumea reală să nici nu mai existe pentru ca efortul lui de a recrea imaginar un univers conform cu aspirațiile sale să nu fie stăvilit. El începe prin a-și alcătui un sistem filozofic propriu, fără a ține seama de posibilele contraargumente („...fără a mă opri asupra obiecțiilor pe care nu le puteam înlătura"). Își clădește astfel un adăpost *(un abri)* dimprejurul căruia, pentru ca să pară cît mai natural, dă la o parte schelăria raționamentelor, rămînînd doar cu convingerea finală : „...am uitat pînă și raționamentele pe care îmi întemeiam credința și maximele, dar nu voi uita niciodată concluziile trase". Este un fel filozofic de a trage podul de la mal. Totuși, deoarece pentru ignorarea lumii reale și edificarea uneia imaginare este necesară o „izolare completă", însingurarea intelectuală se dovedește insuficientă și va trebui completată cu cea fizică. De aceea, Rousseau se refugiază în *insula* La Motte ca într-o temniță visată unde speră să uite pînă și de existența lumii : „...aș fi vrut să mi se acorde ca închisoare pe viață acest azil, să fiu închis acolo pînă la moarte, și răpindu-mi-se orice posibilitate și orice speranță de a pleca de acolo, să mi se interzică orice comunicare cu uscatul, în așa fel în-

Scanned with OKEN Scanner

cît, ignorînd ce se petrece în lume, să uit de existența ei". Dar izolarea decisivă o datorează Jean-Jacques sentimentului că dialogul său justificativ cu lumea, întreprins în *Confesiuni*, a dat greș. Abia atunci — părăsit de toți — poate să exclame : „Iată-mă deci singur pe pămînt. Nici frate nu mai am, nici semen, nici prieten : pe nimeni cu care să schimb o vorbă în afară de mine însumi". Într-adevăr, dacă o decizie împăciuitoare i-ar permite să arunce o punte către filozofia altora, dacă nimic nu-l împiedică să-și părăsească insula și să revină pe continent, în schimb ostilitatea tuturor, menținută și după epuizarea strădaniilor sale de a se explica, face cu neputință — din punctul său de vedere — întoarcerea printre oameni. Numai eșecul reconcilierii îi dă sentimentul că în urma lui și pentru el universul celorlalți a dispărut.

De pe această poziție singulară, Rousseau va lua inițiativa demiurgică de a crea un univers. Un leșin cu valoare simbolică îi permite să șteargă din conștiință ultimele imagini ale lumii reale : „Dăruit complet acestei clipe, nu-mi aduceam aminte de nimic ; n-aveam nici o noțiune clară despre persoana mea, nici cea mai mică idee de ceea ce mi se întîmplase ; nu știam nici cine sînt, nici unde mă aflu ; nu simțeam nici durere, nici teamă, nici neliniște". Desăvîrșita pace exclude agitația vreunei acțiuni. „Refacerea lumii" nu va fi rodul activității, ci al unei senzații în expansiune, permițîndu-i eului să devină identic cu Totul : „Această primă senzație a fost delicioasă. De mine nu știam decît prin ea. Parcă mă năsteam atunci ; mi se părea că existența mea firavă umplea tot ce vedeam."

Inaugurînd prima perioadă romantică, Rousseau are naivitatea impresionantă de a se socoti una cu întregul univers : „Simt extazuri, trăiri inexprimabile în faptul de a mă topi (ca să spun așa) în sistemul ființelor". Că identificarea e un proces natural și nu presupune activitate, Rousseau subliniază în repetate rînduri. Țelul său rămîne „prețiosul *far niente*". El nu-și dă nici măcar „osteneala" de a gîndi, alungă orice „agitație" din suflet, se lasă „în voia apei", urmează panta „fără (...) rezistență)". Tocmai în aceasta constă *reveria*, visarea,

Scanned with OKEN Scanner

stare a sufletului inactiv — *anima* — așa cum o va defini și Bachelard, pe urmele lui Jung, ca principiu feminin opus visului activ al lui *animus* — parte masculină a sufletului. Totuși, Jean-Jacques se referă într-un loc la *activitatea* complementară — în starea ideală — ignorării corpului : „Dar, în această inacțiune a corpului, sufletul nu rămîne pe loc“ („...mon âme est encore active“). De fapt, însă, numește activitate simpla expansiune a sufletului („...sufletul meu expansiv“) capabil ca, fără efort, să ocupe spațiul lăsat liber de lumea reală ștearsă din amintire. Dealtfel, travaliul presupune un suport material, în timp ce sufletul e *nimic*. Rousseau o spune și o repetă : „...sînt inexistent“. „Ce-l face pe om să se bucure într-o astfel de stare ? Nimic exterior sieși.“ Redus la a fi un neant lipsit de orice corporalitate, de orice determinări, s-ar părea că eul este cu totul neputincios, pe cînd, de fapt, tocmai lipsa din univers a vreunui obstacol material îi permite sufletului expansiunea infinită și-l face, potrivit lui Rousseau, asemenea lui Dumnezeu care, și el, de multe ori în literatura romantică și postromantică, va fi simbolizat de neant. Eul rousseauist se știe „invizibil și atotputernic ca și Dumnezeu“. Neopunîndu-i-se nimic, „își ajunge sieși, ca însuși Dumnezeu“. Nu comunică decît cu sine : „Să mă dedau deci în întregime mîngîierii de a sta de vorbă cu sufletul meu“. În el, Același se scaldă în Același în „uniformitatea mișcării continui“, de fapt mai mult „o stare simplă și permanentă“. Orice primejdie de invazie a alterității eterogene a fost înlăturată.

Toate năzuințele înfățișate pînă aici — căci doar năzuințe rămîn ele pentru neliniștitul Jean-Jacques — contribuie la înfiriparea mentalității și ideologiei romantice, dar — trebuie precizat — mai cu seamă la acelea ale romantismului primei perioade, cînd eul, socotindu-se aidoma divinității, confundat cu ea, umple totul dinspre centrul adînc către suprafață și încearcă senzația identității dintre existență și esență, „adevăr fără văl“.

Să notăm cu acest prilej proximitatea dintre senzație și viața lăuntrică a eului la Rousseau, pentru ca să înțelegem mai bine de ce un mare exeget al romantis-

Scanned with OKEN Scanner

mului, Jean-Pierre Richard, el însuși promotor al unei gîndiri neoromantice despre opera literară, și-a ales drept principale concepte *senzația* și *profunzimea*. De pe poziții asemănătoare, Georges Poulet constată în legătură cu Rousseau : „La origine, sufletul și senzația apar deci ca identice". Mai tîrziu, cele două zone ale eului se vor despărți, între ele se va interpune o altă zonă, dar senzația va continua să absoarbă — și să exprime simbolic — ecoul profunzimii, tocmai aceasta fiind relația studiată de J.-P. Richard.

Treptat, prin urmare, romanticii vor trebui să renunțe la optimismul lor naiv, să accepte evidența lumii nesubiective dimprejurul lor și să se retragă pe pozițiile interiorității. Iar interioritatea, împresurată din toate părțile de Celălalt — de lume, de materie, de corp — va avea nevoie, pentru a-și proba esențialitatea, să caute sprijin *dincolo* de realitate, în transcendent. Structura specific romantică va fi atunci una simbolică, etajată, semnificantul (imaginea) devenind ecou al eului lăuntric, iar acesta — la rîndul său — ecou al transcendentului. Mai tîrziu, în plin secol de expansiune a burgheziei „cu frunte de taur", în vecinătatea realismului, odată cu zorii gîndirii moderne, potrivnice metafizicului, presiunea din toate părțile asupra eului de adîncime crește și, mai grav, alteritatea își infiltrează germeni în spațiul interior încît, departe de a mai fi euforic la Baudelaire, sentimentul existenței coincide cu cel al precarității universului romantic. Tot atunci simbolul, dintotdeauna capabil să se și autoreflecte, se răsucește către sine, încetează — în parte — să mai culeagă sens din înălțimi ca să-l proiecteze în afara operei și, din ce în ce, iscîndu-l din propria-i substanță, îl dispersează în meandrele textului. Sau, altfel spus, se transformă în *text*. Posibilitatea transformării constă în aceea că simbolul, cum reamintește Tudor Vianu, nu este niciodată doar „învelișul unei semnificații preexistente", ci — ca „unul din modurile naturale în care se organizează datele conștiinței" — este, prin definiție, „polivalent, susceptibil de interpretări multiple" [1]. Prin urmare, prefacerea lui mo-

[1] Tudor Vianu, *Fragmente moderne*, Editura Meridiane, 1972.

Scanned with OKEN Scanner

dernă implică, pe lîngă o răsturnare antiromantică, și o mai mare activare a unor resurse care-l definesc.

În capitolele următoare ale lucrării de față, voi încerca să urmăresc de-a lungul a cîtorva analize modul cum însușirea simbolului de a „medita" metaforic — pe unul din planurile sale semantice — asupra literaturii, s-a activat în reflectarea propriei sale transformări în text modern. Pînă atunci, poate fi pusă întrebarea dacă Rousseau, deși aparținînd fazei inițiale, euforice, în general nesimbolice a romantismului, a făcut totuși, sau nu, pași către simbol.

Referitor la raportul dintre civilizație și vîrsta naturală a omenirii, Rousseau ezită în *Discurs asupra inegalității*... între două explicații, dintre care una creează o situație simbolică. „Cea dintîi, spune J. Starobinski, afirmă că sufletul omenesc a degenerat, că s-a desfigurat, a suferit o alterare aproape totală, pentru a nu-și mai regăsi niciodată frumusețea de la început. A doua variantă evocă, în locul unei deformări, un fel de ocultare : natura primitivă continuă să existe, dar *ascunsă, cuprinsă de văluri suprapuse, îngropată sub artificii* (subl. mea, L.C.), totuși încă intactă."

Cu alte cuvinte, pentru cine știe să privească prezentul, acesta se înfățișează ca un *simbol* al trecutului, dar unul înșelător, care mai mult ascunde decît revelează secretul profund. Într-adevăr, dacă citim cu atenție discursul lui Rousseau, constatăm că el imaginează un astfel de simbol greu de pătruns atunci cînd afirmă că *rătăcirea, corpul, transformările* au contribuit de-a lungul civilizației la alterarea sufletului, făcîndu-l să-și „schimbe aparența pînă la a deveni aproape de nerecunoscut". Așadar, pentru bunii observatori, sufletul răzbate de sub vălurile bălțate de saltimbanc cu care — fără să-l suprime — l-a acoperit civilizația. Rousseau creează, cum spuneam, o situație simbolică, dar una mai curînd modernă decît romantică, deoarece în decursul romantismului, mai cu seamă francez, simbolul va fi relativ ușor de interpretat, pe cînd acesta, ca în definiția lui

Scanned with OKEN Scanner

Paul Ricoeur, „arată ascunzînd“ [1]. Așa s-a presupus, de exemplu, de către Gaston Bachelard și Maurice Blanchot, că ar fi *Cîmpurile lui Maldoror*. În schimb, n-am putea defini astfel simbolul lamartinian, mult mai transparent. Cu atît mai mult, nu ne putem aștepta ca asemenea simboluri să existe în *Visări*, mai ales că simbolul modern include o componentă cu care Rousseau n-ar fi fost de acord :

„...aceleași simboluri, spune Paul Ricoeur, au într-un fel doi vectori : pe de o parte, ele ne *repetă* copilăria (...) ; pe de alta, ele *explorează* viața noastră adultă“. Prin a doua însușire a sa „simbolul este prospectiv“, adică el face sensibil un travaliu explorator. Știm ce gîndea Jean-Jacques despre munca de orice fel.

De fapt, gîndirea lui Rousseau este ostilă dinainte nu numai alcătuirilor de tipul simbolurilor moderne, dar și — încă mai vîrtos — spiritului modernității, potrivit căreia nu va mai exista deosebire între formă și fond, între semn și sens. Pe Rousseau îl dezgustă oricine își identifică ființa cu aparența : „Tous (ceux qui) mettent leur être dans le paraître“. Dimpotrivă, nu-i lipsesc ideile care anunță poetica *romantică* a simbolului. Dumnezeu, crede el, vorbește o limbă înțeleasă de foarte puțini, iar aceștia, la rîndul lor, au un limbaj secret accesibil, deci, doar cîtorva inițiați. În acel limbaj răsună o *voce* — vocea Naturii — anterioară oricărui discurs. O limbă simbolică, altfel spus. Mai mult chiar, deși năzuiește spre generalizarea reveriei — experiență a nemijlocirii dintre senzație și adîncime, ca și, pe de altă parte, dintre natura terestră și Natura divină —, deși nutrește această speranță, Jean-Jacques, timorat de prezența *celorlalți*, manifestă tendința netă de a se refugia în sine. Se creează din nou, acum nu doar în plan teoretic ci și existențial, o situație simbolică, deoarece adîncimea, nemaiputînd să se împărtășească direct din metafizic, va fi nevoită să comunice cu el prin corespundere, prin ecou.

---

[1] Paul Ricoeur, *Le conflit des interprétations*, Editions du Seuil, 1969.

Scanned with OKEN Scanner

Ajungem din nou la întrebarea de mai sus : se poate sau nu vorbi, în legătură cu scrierile lui Rousseau și în primul rînd cu *Visările unui hoinar singuratic,* de simbol ?

Din studiul lui Starobinski ar reieși că un sens suplimentar au pînă și operele filozofice : „...fraza musteşte de sens, *desemnează, dincolo de conturul strict al cuvintelor folosite, un sens mărit.* Această *semnificație suprasaturată* rezultă din conținutul propriu al textului, cît și din *haloul de care se înconjoară* (...). Orice analiză stilistică, orice «critică internă» a textului ar avea aici ca sarcină să arate cum cuvîntul lui Rousseau indică *dincolo de semnificat o putere confuză și caldă care-l depășește și-l înalță.* Rousseau este, fără îndoială, primul scriitor care exploatează în felul acesta tăcerea : îi cere *să prelungească vorba,* să-i prelungească ecourile“ (sublinierile mele, L.C.).

Li se atribuie aici scrierilor teoretice ale lui Rousseau un sens secund vast, caracteristic pentru structura simbolică. Totuși, sensul evocat este prea vag, prea sărac, prea puțin analizabil și prea dependent de impresia cititorului ca să se poată argumenta natura lui simbolică. Dealtfel, nici n-ar fi de așteptat, chiar în cazul unui precursor al romantismului, ca o scriere teoretică să se structureze simbolic.

Tot atît de surprinzătoare ar putea să pară apariția în *Visări* a corespondențelor, adică a celui de al doilea moment din evoluția simbolului cînd, după ce acesta a sugerat un sens de dincolo de text, din înălțime sau, mai bine zis, a mediat o corespondență verticală între eul de adîncime și transcendent, după acest prim timp, deci, face să se oglindească între ele, orizontal, părți ale poemului, continuînd, totodată, să transmită ecouri metafizice. Și totuși, se schițează în *Visări* tranziția vremelnică înspre corespondența orizontală, atunci cînd Jean-Jacques spune despre imaginea unei cîmpii desfrunzite : „Înfățișarea ei sugera un amestec de emoții făcut din duioșie și întristare, prea asemănător cu vîrsta și soarta mea pentru ca să nu le pun în legătură“.

Dacă aceasta este mai curînd o afirmație referitoare la analogie decît o analogie realizată poetic, în schimb

Scanned with OKEN Scanner

cine nu percepe în balansul unor fraze ecoul stării lăuntrice, legănat visătoare, a lui Jean-Jacques :

„De temps à autre naissait quelque faible et courte réflexion sur l'instabilité des choses de ce monde, dont la surface des eaux m'offrait l'image ; mais bientôt ces impressions légères s'effaçaient dans l'uniformité du mouvement continu qui me berçait, et qui, sans aucun concours actif de mon âme, ne laissait pas de m'attacher au point qu'appelé par l'heure et par le signal convenu, je ne pouvais m'arracher de là sans efforts."

În ceea ce privește simbolul propriu-zis — corespondență verticală între o sintagmă poetică și un sens ascuns, corespondență care, cum vor ști foarte curînd romanticii germani, nu-i este în mod necesar conștientă scriitorului — am exemplificat prezența lui atunci cînd lesinul lui Jean-Jacques ne-a apărut emblematic pentru intenția lui de a recrea lumea și cînd, în legătură cu unele cuvinte — tramă, rețea, țesătură, vîrtej, labirint — am presupus că revelează metaforic o atitudine față de alcătuirile de tip textual. Ele nu sînt puține, dar nici destul de frecvente și, mai ales, de întrețesute pentru ca să vorbim, în legătură cu *Visările*, de o proză accentuat simbolică.

Tocmai de cuvinte ca acelea de mai sus, cu sens secund referitor chiar la literatură, se vor ocupa capitolele următoare, încercînd să marcheze cîteva jaloane ale transformării moderne a universului imaginar romantic care, în linii mari, se înfiripase la Rousseau, și încercînd, pe același parcurs, să observe transformarea simbolului romantic în metaforă textuală.

Scanned with OKEN Scanner

Poetica răsturnată la E.T.A. Hoffmann

Unui scriitor atît de potrivnic literaturii cum ne-a apărut Rousseau îi urmează în lucrarea de față alții, ale căror opere vor fi analizate spre a se dovedi că sînt, prin unul din înțelesurile lor simbolice, metafore ale literaturii. Deoarece trecerea este bruscă și neașteptată, nimic nu poate fi mai potrivit cu acest prilej decît a ține seama de avertismentul adresat de către Hoffmann oricui întreprinde un asemenea demers.

În *Meșterul Martin butnarul și calfele lui*, meșteșugarul, îndrăgostit de îndeletnicirea sa, trăiește numai și numai în zaristea ei. Într-o împrejurare, el înțelege năstrușnic un cîntec menit să prorocească soarta fiicei sale. Totul, în interpretarea lui, grăiește despre altceva, și anume despre arta minunată a fabricării poloboacelor. Pînă și în glasul unor îngeri el aude cum murmură și susură, curgînd din butoaie, valuri de vin. Față cu o astfel de surprinzătoare exegeză, mă voi simți îndemnat să evit, dacă se poate, ca, prea preocupat de ideea urmărită, să abat silnic înspre matca ei producții literare de fapt străine de ea.

Lumea din *Urciorul de aur* cuprinde trei planuri : planul existenței comune, încadrat de două fantastice — cel al tenebrelor și cel, superior, al luminii. Ultimele

Scanned with OKEN Scanner

sînt simetric opuse. În lumea de jos : „Cărbunii începuseră să ardă și sub pirostrii țîșniră flăcări albastre". În lumea superioară : „Arhivarul ieși o clipă și se întoarse ținînd în mînă un frumos pocal de aur din care ieșea o flacără albastră". Sînt, deci, amîndouă, lumi ale focului albastru. Însă, în timp ce domeniul babei Rauerin e întunecos și strîmt, iar focul „sărăcăcios" nu reușește decît să arunce scîntei și limbi de lumină înecată de funingine, cel al arhivarului Lindhorst este plin de „o lumină orbitoare", fastuos și îmbietor ca un acvariu miraculos. Baba stîrpește focul cu ciudă, în vreme ce arhivarul se amuză aprinzînd din degete mici flăcări albastre.

Cele două tărîmuri fantastice sînt formate din cupluri de elemente care au cîte ceva comun și sînt totuși foarte deosebite. În ambele părți există o ființă cu puteri magice — vrăjitoarea și arhivarul — ce se amestecă în viața comună și încearcă s-o orienteze în spiritul său, adică în direcții opuse. Baba i-a fost doică Veronicăi și îi veghează dragostea, iar arhivarul va fi socrul studentului Anselmus. Amîndoi atrag, deci, cîte un tînăr împins de același imbold — iubirea. În ajutorul bătrînei vine un șarpe uriaș și dezgustător, pe cînd fiicele arhivarului sînt niște șerpoaice grațioase. În casa vrăjitoarei mișună animale neplăcute — un motan zbîrlit, un corb, porcișori de India, lilieci —, în aceea a lui Lindhorst zboară păsări și insecte strălucitoare ca pietrele scumpe. Cele dintîi guiță, cîrîie, miorlăie și piuie asurzitor cînd apare Veronica, celelalte chicotesc vesel pe seama lui Anselmus. În asemenea ocazii, stăpînii intervin autoritar și simetric : „Baba bătu cu pumnul în masă și strigă : — Tăcere, ticăloșilor !". „Ce-i vorbăria asta ? strigă arhivarul...".

Ambele tărîmuri se opun lumii funcționarilor, cu care, totuși, vin în atingere. Se ivește atunci sugestia că cele două spații fantastice înfățișează virtualități ale realului și că existența sălcie a directorului Paulmann și a registratorului Heerbrand definește simbolic imanența din care au fost alungate și primejdiile de la Poarta Neagră a vrăjitoarei și șansele miraculoase oferite de arhivar, adică — altfel spus — corespunde unui limbaj neutralizat prin epurarea de orice germeni ai imaginației crea-

Scanned with OKEN Scanner

toare. Însă împotrivirea față de pătrunderea fantasticului în universul cotidian — a creației în viața oamenilor, a literaturii în limbajul comun — se dovedește zadarnică. Intrarea în fantastic înseamnă desprindere de stabilitatea banalizantă a „normalității", deschidere către neliniștea aventurii creatoare, ce nu se petrece în altă lume, ci în aceasta, altfel înțeleasă. Hoffmann își invită cititorul să recunoască în basmul producător de „mare bucurie" și de „adîncă spaimă" chipul vieții de zi cu zi. „Vei vedea atunci, îl asigură, că acel minunat tărîm e mai aproape de tine decît credeai." În schimb cînd, prea terestră, viața rămîne opacă la miracol, ea nu produce decît o caricatură derizorie a acestuia. Scena în care arhivarul — după ce va fi aprins, cu o flacără parcă ușoară și răcoritoare, o băutură eterată — dispare în cupa cu alcool, își găsește corespondentul sordid atunci cînd, în casa lui Paulmann, registratorul Heerbrand prepară un punch fumegos, iar după o beție grea peruca registratorului zace azvîrlită în castronul cu băutură. Să notăm, în sprijinul ideii urmărite, că potrivit lui Bachelard, la Hoffmann alcoolul simbolizează „un factor de limbaj. El îmbogățește vocabularul și eliberează sintaxa" [1].

De fapt, Heerbrand este mai curînd un fel de dublu grotesc al lui Anselmus. Dacă ultimul copiază manuscrise stranii, cu înțelesuri esențiale, și pătrunde astfel în lumea poeziei unde se unește cu șerpoaica Serpentina, Heerbrand se declară visător, i se recunosc însușiri poetice („Ah, dragă registratoare, replică directorul Paulmann, dumneata ai avut totdeauna o aplicare către *Poeticis*"), însă desfășoară o activitate pragmatică de funcționar, în urma căreia suferă și el o transformare, adică pătrunde în empireul consilierilor aulici și se căsătorește ca și Anselmus, dar cu pămînteana Veronica.

La rîndul său, directorul Paulmann, tatăl Veronicăi, se înfățișează ca dublu satiric al lui Lindhorst, tatăl Serpentinei. Lindhorst domnește în ținutul poetic al tuturor posibilităților, în vreme ce Paulmann este director într-o lume a obligațiilor (lectura lui : Cicero — *De officiis*, adică *Îndatoririle*).

---

[1] Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Gallimard, 1969.

Scanned with OKEN Scanner

Departe de a fi reflectarea celei reale, viața comună din basm imită cu aspirații vulgare o lume armonioasă, răsfrînge fără har tărîmul lui Lindhorst. Proză deplorabilă la marginea exterioară a poeziei, ea simbolizează un limbaj degradat în comparație cu cel poetic. Acest raport corespunde concepției romantice despre poezie ca generatoare a limbajului uman : „Vîrsta de aur de la începuturi a fost vîrsta cînd omenirea vorbea limba sa maternă, adică poezia, anterioară prozei", spusese Hamann [1].

Ceea ce povestește basmul despre universul cotidian nu alcătuiește nicidecum o relatare realist obiectivă, ci un ansamblu sistematic de semne, răsfrîngere deformată, opacă față de esențial, a celor două tărîmuri fantastice. Și cum acestea, la rîndul lor, sînt sisteme de semne (texte), putem spune, folosind un termen al semioticii literare, că între cele trei niveluri se stabilește o relație de intertextualitate. Rămîne de arătat că semnele se referă, printr-unul din sensurile lor simbolice, la literatură, aventură spre care se lasă atras pămînteanul student Anselmus, abătîndu-se de la existența monotonă și meschină a lumii comune.

Anselmus o iubește pe Serpentina, al cărei tată este prințul tărîmului poetic. Sentimentului său nu i se potrivește accepția obișnuită a cuvîntului *dragoste*. Serpentina nu are viață interioară, iar trupul ei de șerpoaică nu stîrnește simțurile. Șarpele dobîndește adesea în literatură conotația unei senzualități grele și tulburi, însă în cazul Serpentinei nu poate fi vorba de așa ceva. Spălată de orice vîscozitate, ea nu provoacă repulsie ambiguă, cum se întîmplă cu șarpele care încearcă, în numele vrăjitoarei Rauerin, să-l împiedice pe Anselmus de a intra la arhivar. Dimpotrivă, Serpentina este ușoară, pură, iar mișcarea ei vegetală, întrețesută cu aceea a surorilor ei, are aspectul unui... text făcut din arabescuri și aflat într-o continuă prefacere : „...șerpoaicele alunecau și se strecurau în sus și în jos printre frunze și ramuri, și tot mișcîndu-se ele mereu..." ; „...cu răsuciri ciu-

[1] Apud Albert Béguin, *Sufletul romantic și visul*, Editura Univers, 1970.

Scanned with OKEN Scanner

date, cînd alungîndu-se una pe alta, cînd încolăcindu-se între ele, cele trei șerpoaice dansau și săreau". Bizarele făpturi emit „dulci acorduri de flăcări" și se împletesc într-un „foc de mii de fire aurii". Sunînd impersonal și cristalin, muzica șerpoaicelor nu izvorăște dintr-un eu profund romantic. La fel, vocea arhivarului se aude „ciudat de metalic răsunătoare", după cum Olimpia, fata *artificială*, automatul din *Omul cu nisipul*, are „o voce limpede, aproape stridentă, de clopot de cristal". Mai mult decît atît, muzica Serpentinei nici nu este vocală, adică nu exprimă stări interioare. Sunetele Serpentinei „ieșeau din răsucirile trupului ei mlădios", așa cum textul modern va avea rădăcini corporale și mișcare sinuoasă. Că dragostea lui Anselmus nu înseamnă dor nelămurit, chemare a vieții lăuntrice, ci atracție către artă, o subliniază și apropierea ce se poate face între *țesătura* mișcărilor șerpuitoare ale Serpentinei și descrierea unei clădiri, descriere evocînd tot un text artistic : „Columnele meșteșugite par niște copaci, iar capitelurile și chenarele par frunze de acantă care alcătuiesc *minunate întortochieri*, splendide ornamentații". Ca și limbajul poetic modern, Serpentina nu ascunde un secret dincolo de aparență, dar înfățișarea ei semnifică despre sine, despre Poezie și, în același timp, emite un apel stăruitor invitînd la o existență asemănătoare cu a ei. Privind-o, Anselmus încearcă „un sentiment nemaicunoscut de fericire adîncă și de adîncă durere" — caracteristică ambivalentă a literaturii noi —, și simte, totodată, „o arzătoare dorință".

I se opune dorinței lui Anselmus o deosebire de limbaj. Atît socul, printre crengile căruia o vede prima dată pe Serpentina, cît și vîntul și razele soarelui îi reproșează că nu le înțelege limba. Numele Serpentinei i se pare unui trecător „urît și păgîn". Limba ei nu seamănă cu cea comună. De fapt, vorba comună este grosolană față de cea a Serpentinei, după cum Anselmus abia mîzgălește pînă ce imboldul dragostei pentru Serpentina nu-l înzestrează cu însușirea caligrafiei artistice. Doar animat de iubire, studentul „va pricepe vorbele lor" — ale celor din lumea arhivarului —, adică va dobîndi un limbaj nou printr-un proces scriitoricesc. La

Scanned with OKEN Scanner

prima vedere, Anselmus nu face decît să copieze. Însă scrierile arhivarului sînt „manuscrise în bună parte cu litere arabe, copte sau chiar cu semne care nu aparțin nici unei limbi cunoscute". Transcrierea lor presupune pasiunea caligrafiilor „complicate și anevoioase". Devenit un „desenator priceput", Anselmus scrie „învăluit în dulci sunete". Cu cît deprinde mai bine această scriere, tînărul pare că nu mai reproduce ci inventează, încît „aproape că nici nu mai trebuie să se uite în original". Rapidă, necenzurată de rațiune, dictată de o voce lăuntrică, scrierea lui pare suprarealistă : „El însuși nu putea pricepe repeziciunea și ușurința cu care putea să imite trăsăturile încîlcite ale scrierii străine. I se părea tot timpul că din fundul sufletului o voce îi șoptește..." Ideea revine și în legătură cu naratorul ; nici el nu știe cînd și cum a relatat întîmplarea : „...am găsit-o scrisă, curat și în aparență de mine însumi, pe hîrtia de pe masa violetă". Ținînd seama de simbolismul literar al culorilor, pînă și violetul mesei spune ceva. Culori romantice sînt albastrul ceresc și albul pur. În schimb, violetul este perfid, ezitant ; promite să fie albastru, dar nu se decide, scapă determinării și nu se lasă surprins. Violetul este modern.

Ambivalentă, scrierea îi dă lui Anselmus „cea mai adîncă bucurie", însă și conștiința nelămurită a unei primejdii a cărei cauză nu se află în preajmă, ci chiar în actul scrierii înțeles ca ardere de sine : „În clipa aceea avu impresia că iubirea Serpentinei ar putea fi prețul unei munci grele și primejdioase pe care el trebuia s-o facă și munca asta nu putea fi alta decît copierea manuscriselor lui Lindhorst". Scriind ? Anselmus se consumă pînă ce dispare din lumea comună. „Moartea" îl conduce către o nouă existență, pe calea căreia se lasă călăuzit de Serpentina, iar noua existență înseamnă însoțire cu ea. Cu alte cuvinte, însoțirea se dovedește a fi mijloc și scop al activității lui. Or, impuls în dorință și finalitate în ea însăși are tocmai creația poetică. Poezia este țelul atins pe tot parcursul înaintării către el.

Nu poate fi îndoială asupra justeții interpretării *Urciorului de aur* ca meditație simbolică despre literatură, întrucît basmul își mărturisește înțelesul. Condiția unirii

Scanned with OKEN Scanner

cu Serpentina este de a avea „suflet copilăresc și poetic". În urma experienței dobîndite, protagonistul devine „fostul student și actualul poet Anselmus". El va trăi în Atlantida, *țara poeziei*. Ultima frază a basmului spune răspicat : „...la urma urmei, ce este fericirea lui Anselmus, altceva decît viața în poezie... !"

Urciorul de aur se află situat în zona de frontieră a spațiului pe care încerc să-l conturez. Basmul tinde spre univocitate alegorică, dar își și depășește această condiție. Reflectîndu-se pe tot parcursul, *Urciorul de aur* cuprinde și o adevărată „artă poetică" simbolic comunicată. Este vorba de povestirea copiată de Anselmus, povestire intitulată *Despre căsătoria salamandrei cu șerpoaica verde*. Căsătoria se oficiază în Atlantida, țara poeziei, și simbolizează, cum vom vedea, chiar relația poetică.

Spuneam că întîmplările din lumea comună sînt o caricatură a celor din casa arhivarului. Dragostea dintre registrator și Veronica o parodiază pe cea dintre Anselmus și Serpentina. Dar iată că, la rîndul ei, aceasta răsfrînge dragostea dintre salamandră și șerpoaică în Atlantida. Întregul basm e generat prin răsfrîngerea progresiv degradată a unei relații centrale, încît literatura se înfățișează ca un proces care, reflectîndu-se, se și generează.

Relația poetică se stabilește de două ori în Atlantida : o dată între prințul Phosphorus și crinul roșu, iar a doua oară între salamandră și șerpoaică. Cele două cupluri reprezintă momente succesive ale aceluiași proces, salamandra fiind „favoritul" prințului Phosphorus, iar șerpoaica fata crinului. Reluarea procesului se întîmplă ca violare a unei interdicții, căci Phosphorus nu-i îngăduie salamandrei să se unească cu șerpoaica. El vrea să prevină moartea și transfigurarea ce au loc cu acest prilej : „Salamandra nu ascultă de sfatul pe care i-l dădu prințul duhurilor. Plină de o dorință arzătoare, o luă în brațe pe șerpoaica verde și aceasta se prefăcu în cenușă și o făptură nouă, înaripată, născută din cenușă se ridică și zbură în văzduh". Situația nu face decît s-o reproducă pe cea prilejuită de prima însoțire cînd, sărutat de Phosphorus, crinul roșu „se aprinse în flăcări și

Scanned with OKEN Scanner

din flăcări se ridică o făptură care, luîndu-şi zborul repede, părăsi valea şi pluti în spaţiul nemărginit...". Să mai adăugăm că şi Phosphorus, ca şi salamandra mai tîrziu, nesocotise o interdicţie, deşi ştiuse ce se va întîmpla dacă va ceda dorinţei florii, fără ca totuşi să reziste chemării ei. Toată întîmplarea cu Anselmus se petrece pentru ca ordinea iniţială, ştirbită de prima însoţire, să se refacă şi echilibrul să se restabilească în Atlantida.

Din această înlănţuire de simboluri rezultă premisele unei poetici. Procesul literar se declanşează atunci cînd o forţă creatoare — Phosphorus, salamandra, purtători ai focului — îşi părăseşte poziţia de stăpîn ce-şi contemplă bunurile şi intră în relaţie directă cu o creaţie anumită (floarea, şerpoaica). Se produce o nouă creaţie (şerpoaica, fiicele ei), dar şi ceva straniu şi insesizabil, o înspăimîntătoare izbucnire de energie (zborul făpturilor străine). Literatura ar fi o suită de agresiuni împotriva unui model, o suită de transformări. Creaţia nu este univocă, din ea se ivesc în acelaşi timp două făpturi deosebite. Totodată, aceasta nu pare să fie condiţia permanentă a artei, ci aceea a unei arte care a înfrînt un echilibru iniţial. Am putea vorbi chiar de contrastul dintre un model clasic şi unul modern. Cel dintîi presupune o relaţie univocă şi ierarhizată între forţa creatoare şi operele supuse contemplării : în grădina lui Phosphorus sînt multe flori, toate frumoase, şi ele nu vor să se deosebească unele de altele. Păcatul operei noi este acela de a se vrea *altfel* („....nu-ţi vei mai cunoaşte tovarăşele de joacă, vei vrea să fii mai mare şi mai frumoasă"). Basmul propune revenirea la situaţia clasică, dar să observăm că se încheie odată cu restabilirea armoniei. Deşi înfăţişează Atlantida ca pe o lume fericită a poeziei, constatăm că basmul începe atunci cînd echilibrul Atlantidei n-a fost respectat şi se încheie cînd echilibrul s-a refăcut.

Aşadar, *Urciorul de aur* cuprinde în subtext elementele unei poetici moderne a scrierii şi a transformărilor neîntrerupte, dar şi elemente ale poeticii clasicizante a sensului prestabilit şi autoritar. Prin alcătuirea sa, prin poetica *practicată* în el, basmul neagă — dar numai în

Scanned with OKEN Scanner

parte — poetica clasicizantă. În parte doar, deoarece există în basm aspecte cu totul potrivnice poeticii moderne a textului. Printre ele, mai cu seamă divizarea fantasticului în două tărîmuri, ceea ce duce la expurgarea lumii arhivarului de tot ce ar fi tulbure și înspăimîntător, de tot ce ar produce *diferență* ireductibilă, sentiment al alterității ; duce la întemeierea unui tărîm superior, luminos, „poetic", armonios, voios, stenic. Prea marea luminozitate și grație a vieții din preajma lui Lindhorst este rodul conceperii de către romanticii germani, a „două feluri de Inconștient, sau mai bine zis de Altă conștiință : una anterioară și inferioară conștiinței din starea de veghe și de somn, iar alta superioară și ulterioară acesteia. Poetul și artistul nu poate și nu trebuie să se inspire decît din cea de a doua" [1]. Într-adevăr, în basmul lui Hoffman poetul se va identifica doar cu conștiința superioară, lipsită de germenii fertili ai obscurității pe care, în realitate, scriitorul o transformă, luminînd-o, în text. „Făptura străină" ce se ivește din însoțirea lui Phosphorus cu floarea, sau din aceea a salamandrei cu șerpoaica verde, nu devine parte a basmului, ea fiind numaidecît îndepărtată. Mai mult, din unirea lui Anselmus cu Serpentina, adevăraților protagoniști ai povestirii, nu se ivește nici o făptură străină ; numai așa, probabil, se poate reinstaura seninătatea în Atlantida. Vom vedea că drumul spre modernitate va trece prin acceptarea efectului de alteritate, de diferență neliniștitoare și deci prin renunțarea la divizarea tărîmului simbolic într-o zonă întunecoasă și una a luminii.

Un pas însemnat către fuziune face chiar Hoffmann, în *Elixirele diavolului*. Într-un fel, cele două tărîmuri, luminos și infernal, se mențin, însă de data aceasta integrate în real, ceea ce face ca aproape să dispară lumea de mijloc, lumea comună. Noutatea constă în faptul că, pe cînd în *Urciorul de aur* toată creativitatea era atribuită domeniului superior al arhivarului, iar încercările prin care trecea Anselmus erau simbolice, în *Elixire* activitatea creatoare se desfășoară mai cu seamă în partea infernală a lumii, acolo unde primejdiile sînt propriu-

[1] Ignaz Paul Vitalis Troxler, apud Albert Béguin, *op. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

zise. Albert Béguin o spune : „E imposibil să înțelegi ceva din opera lui Hoffmann dacă nu-ți dai seama că pădurea cea întunecoasă din *Elixirele diavolului* și viziunile diafane din *Urciorul de aur*, lupta împotriva păcatului ereditar și «dragostea de artist» au o semnificație comună“ [1]. Astfel că, într-o anumită măsură, creația devine în *Elixire* diferență primejdioasă, așa cum va fi la scriitorii moderni. Într-o anumită măsură doar, deoarece Hoffmann continuă să distingă paradisiacul de infernal, făcînd acum și deosebirea între o creație paradisiacă și una infernală. Oricum, zonele nu mai sînt separate atît de net și de abstract ca în *Urciorul de aur*. Se poate chiar spune că au izvor comun, întrucît pictorul care-l supraveghează din umbră pe Medardus, regizîndu-i parcă acțiunile, fie că ele se petrec în perimetrul mănăstirii sau în afara ei, apare ca unic principiu creator. Asemănător, Aurelia — inspiratoarea activității lui Medardus — este aceeași în ambele tărîmuri, doar că într-unul îl îndeamnă la evlavie iar în celălalt la crimă. Așadar, pe cînd în *Urciorul de aur* arta este rezervată domeniului paradisiac, în *Elixire* vor exista două feluri de artă, dintre care una și-a pierdut cu totul inocența. Cît despre caracterul romanesc al *Elixirelor*, acesta decurge din faptul că cele două tărîmuri nu mai sînt total despărțite, iar ezitarea între ele încetează de a fi doar simbolică, personajul devenind acum locul unei încleștări dramatice. Ceea ce în *Urciorul de aur* era o construcție etajată, în *Elixire* există ca istorie. Evenimentele nu mai sînt doar semne, ci își au densitatea lor, chiar dacă se distribuie tot în opoziții. Încetînd să fie statică și emblematică, opoziția funcționează dialectic ca principiu de înaintare a acțiunii, de adîncire a experienței. Totodată, romanul cuprinde ambivalențe de factură modernă. Dintre acestea, cea mai întinsă și mai interesantă în contextul de față este următoarea : în *Urciorul de aur* activitatea „poetică“ practicată de Anselmus era o înaintare firească, încuviințată de arhivar, către restabilirea echilibrului clasic. În *Elixire*, aceeași activitate va fi diabolică, obstacol pe

[1] Albert Béguin, *op. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

calea reintegrării în armonie. Toată cartea expune și în același timp condamnă ca rătăcire o anumită poetică. De aceea, i se potrivește o vorbă a lui Novalis : „Zugrăvirea veritabilă a erorii este zugrăvirea indirectă a adevărului". Urmează ca, în continuare, să „developăm" această poetică și să interpretăm răsturnarea ei de către Hoffmann.

Arta mănăstirii conține un sens simbolic, rămas nealterat de-a lungul întregii opere. Atunci cînd Medardus, pocăit, se întoarce printre călugări, el își mărturisește năzuința de a găsi „un tîlc adînc" și de a înainta „pe o linie dreaptă". O părăsise pe vremuri pentru a se lăsa „în voia libertății".

Există în roman și o ipostază mireană, modificată numai în aparență, a artei bisericești. Contrastînd neesențial cu cea din urmă, varianta laică, practicată la Curte, se dă drept altceva. Ambiguitatea astfel obținută are o amplitudine mică pentru că semnificația reală se citește cu ușurință. La palat, opera de artă prilejuiește destindere („loc de odihnă"), sau uitarea vicisitudinilor existenței („refugiu în cazul izbucnirii unei furtuni"), iar înfățișarea îi trădează originea : pavilioanele din parc au aspectul unor *temple* antice sau al unor *capele* gotice. Religiosul a fost redus la a părea un simplu decor, dar funcția sa se exercită în continuare, de vreme ce arta curtenească ascunde realitatea și protejează împotriva ei. În plus, ca un ecou derizoriu al diversității artistice presupuse de poetica propriu-zis mireană, se înșiră „varietatea amuzamentelor de la Curte". După cum pavilioanele din parc parodiază lăcașuri de rugăciune, distracțiile de acolo se prefac a fi „diabolice". La Curte se joacă jocuri de noroc. Curtenii par să se expună primejdiei de a se ruina, dar în realitate e vorba de un simulacru fără consecințe, deoarece jocul, supravegheat cu strictețe, nu ruinează pe nimeni. La fel, atunci cînd bărbierul Schönfeld, simbolul unui joc diferit — carnavalesc, textualizat —, se pocăiește la rîndul său, el devine chiar la mănăstire un fel de măscărici, adică își păstrează vechea aparență lucidă, dar pierde orice agresivitate, orice putință de a neliniști.

Scanned with OKEN Scanner

Preconcepția constrîngătoare domină sistemul artistic curtenesc, ca și pe cel mănăstiresc. Sub presiunea ei, libertatea de acțiune dispare : „...o anumită manieră preconcepută în toate problemele științifice și artistice care se răspîndeau la Curte asupra reședinței întregi, ar fi însemnat, pentru un bărbat spiritual, obișnuit cu o libertate absolută, un mare inconvenient". În asemenea condiții, și hazardul se cumințește. „Înălțimea-voastră, am zis eu, pune piedici libertății jocului și înrîurește pînă și înlănțuirile curioase ale hazardului". Orice „călătorie" trebuie prevăzută „cu toate formele legale", precizîndu-se punctul de plecare și cel de sosire. O astfel de artă nu poate decît să se conformeze unor tipare, ceea ce Medardus, călugărul diabolic, nu acceptă : „...o piesă mai lungă ce părea compusă după o formulă dată îmi stîrni de-a dreptul plictiseală". Parcul prințului trebuie „să servească de model". Dacă mai ținem seama și de asemănarea pavilioanelor din parc cu templele antice ori capelele gotice, înțelegem că arta curtenească nu admite invenția, fiind tot atît de sterilă ca și cea a mănăstirii. Ea pune în activitate energii reale, însă le abate de la destinația lor specifică, ceea ce conduce la crearea unor opere cu funcționalitate pragmatică : „Cele mai alese nestemate sînt băgate în pămînt ca niște grăunțe de rînd și răsare cel mult niște sfeclă furajeră".

Poziția romanului față de poetica simbolizată de viața de la Curte rămîne ambiguă. O ironizează mereu, însă prin mijlocirea lui Medardus, cel ale cărui acțiuni sînt și ele condamnate în roman. Însă ironia desființează oricum, indiferent de unde vine. Compromiterea poeticii de la Curte — replică laică a celei mănăstirești — creează o premisă favorabilă poeticii mirene.

Poetica lumească este una a abaterii, dar nu a abaterii de la o stare artistică neutră, de la norma vieții comune, ci de la poetica mistică. Cu alte cuvinte, ceea ce romanul înfățișează ca abatere înseamnă în fond diferențiere. Medardus părăsește mănăstirea și duce o viață păcătoasă — în sens modern *textuală*, cum vom vedea — înainte de a fi recuperat, înainte ca diferența să fie anulată.

O anumită dispoziție intrinsecă favorizează „abaterea“ : „Fiul vostru e înzestrat cu multe daruri, dar păcatul tatălui său dospește în sîngele lui“. Și în literatură — chiar clasicizantă — dospesc germeni, pe care modernitatea — aici sub chipul lui Medardus — și-i asumă. Calea cea dreaptă presupune despărțirea momentului gîndirii de cel al actului poetic, prestabilirea gîndirii, iar „rătăcirea“ se produce atunci cînd cele două momente coincid. Astfel, călugărul ține predici cuvioase cît timp nu se îndepărtează de manuscris, dar păcătuiește cînd se lasă „furat de entuziasmul momentului“. Menirea mistică a artei devine pretext în cel de-al doilea caz, adevărata ei funcțiune fiind acum fascinatorie, în afara înțelegerii conștiente a ascultătorilor : „Presupusa mea misiune știam s-o îmbrac în imagini mistice ce se răspîndeau asupra mulțimii ca o vrajă cu atît mai stranie cu cît erau mai puțin înțelese“. Un cleric îi adresează lui Medardus reproșuri semnificative deoarece vădesc cum se înfățișează noua artă din unghiul tradiției : cu „mentalitate laică“, lipsită de mesaj, redusă la o aparență strălucitoare („numai ce e bătător la ochi, lucitor“). Predica nouă nu exprimă adevărul interior („Ai simulat sentimente care nu erau ale tale“), de unde se vede că poetica lui Medardus nu se confundă cu cea romantică, ci mai curînd cu poetica modernă a textului, producătoare a unui sens în mod voit incert : „Duhul înșelăciunii a pătruns în tine...“. Să notăm de pe acum că Eminescu a regăsit aceleași argumente cînd i-a certat pe contemporani. O asemenea practică fals bisericească, de fapt artistică, îl duce pe Medardus în afara mănăstirii, în „voia păcatului“, adică în „libertate“. Iar păcat înseamnă rătăcire, text nelinear, parcurs „nebunește“ în toate sensurile, așa cum va dori Rimbaud.

Trecerea către viața mireană se petrece treptat, mai întîi cu păstrarea înfățișării de călugăr, devenită simplă deghizare. Tot astfel, trecerea la o nouă modalitate artistică se produce prin atacarea din interior a spiritului celei precedente, prin parodie. Situația parodică e numai în aparență simplă. Medardus își păstrează rasa de călugăr pentru a semăna cu un mirean care la rîndul său avea intenția să se deghizeze în călugăr și era pro-

priul său frate necunoscut. Lucrurile se întîmplă cam ca la Lautréamont. Parodie a romantismului, *Cînturile lui Maldoror* își păstrează înfățișarea romantică și sînt, în același timp, o „întoarcere" către suprarealism, frate tîrziu, hiper-romantic, al curentului ironizat. Se creează astfel un vîrtej ce sugerează condiția specifică a textului, circularitatea lui lipsită de concluzie, ca și — în roman — fraza următoare : „Sînt ceea ce par și nu par ceea ce sînt...". Orice sens i-am atribui, ea rămîne opacă și reclamă reluarea lecturii, deoarece capetele ei se pun reciproc sub semn de întrebare, ceea ce și reiese din continuarea ei : „...m-am dedublat fără să mă pot dumeri".

După faza parodică — de transformare în limitele unui model anterior —, urmează o alta cînd Medardus își desăvîrșește prefacerea, simțindu-se pătruns de „alt element spiritual (...) în care chiar și amintirea pălește din ce în ce, pînă dispare cu totul". Se schimbă acum raportul cu lumea. Aceasta încetează de a fi dinainte știută : „Gloata de pe străzi, larma necontenită a activității obștești, totul îmi părea nou". Renunțarea la certitudine pentru aventură, cînd pînă și sprijinul amintirii s-a irosit, este tonică, făcută „să întrețină buna dispoziție", dar și înspăimîntătoare, „ceva cu totul înfiorător".

Arta mireană multiplică metamorfozele, întregul roman se află sub semnul lor. Medardus își schimbă succesiv înfățișările. Între el, călugărul din pădure și contele Victorin, substituirile sînt neîntrerupte, încît la un moment dat cititorul ezită să mai stabilească identități. Cînd fiică de nobil, cînd sfînta Rozalia, cînd o figură de pe cărțile de joc, Aurelia surprinde mereu. Pictorul necunoscut — un fel de regizor al întregii întîmplări — „este Ahasverus, jidovul rătăcitor, sau Bertram de Born, sau Mefistofeles, sau Benvenuto Cellini, sau sfîntul Petru, într-un cuvînt, un strigoi oarecare". Ca și identitatea insesizabilă a pictorului, textul modern va fi în continuă și imprevizibilă transformare. În același timp, multiplele metamorfoze nu alterează concretețea faptului artistic. Dimpotrivă, semnificația „se supune principiului concret dominator și se manifestă cu o vigoare admirabilă". În felul celei rimbaldiene, o asemenea artă implică

Scanned with OKEN Scanner

activitatea produsă de „o forță străină“ și „permite să-ți consideri propriul Eu dintr-un alt unghi de vedere“. Se mai anunță aici eul creator neempiric al lui Proust, sau vocea ce dictează a suprarealiștilor, entități ambigue care sînt numiri metaforice ale travaliului producător de text și, totodată, ascunderi ale lui sub un văl de nedeterminare și mister.

Nefiind rodul conștiinței empirice, în mod firesc arta nu păstrează imaginea obișnuită a lumii, ci o transformă fără opreliști, își face „o joacă din împrejurările mărunte ale banalei vieți cotidiene“. Își trage dinamismul din ea însăși, neavînd în afara ei nici „un punct de sprijin“. Văzută din exterior pare, precum Medardus, o ciudățenie, ori chiar o nebunie. După cum nebunia înseamnă rătăcire a minții, și arta este rătăcire într-un tărîm „minunat“, minunăție neliniștitoare pentru că nu se poate poposi în ea : „Străbăteam, fără popas, minunata țară ; nu găseam liniște nicăieri, eram izgonit mai departe, mereu mai departe, către miazăzi“.

Neputîndu-se fixa, arta de tip textual este mereu *altfel*, iar reușita modificărilor ei se datorează în parte întîmplării. Tot așa, „jocul hazardului“ determină existența lui Medardus. Noțiunea de hazard se leagă strîns de aceea de joc. Într-adevăr, se evocă în roman „un joc minunat“, alcătuind — din nou ca și textul — „stranii înlănțuiri și combinații pe care forța secretă numită hazard le unește cu fire invizibile“. Cum se vede, hazardul funcționează ca sistem generator, și prin urmare arta nu se supune capriciului întîmplării, ci unei alte logici — hazardate. Jocul (artistic) astfel conceput acționează ca factor de disoluție a ordinii stabilite pe multiple planuri, atrăgînd — de exemplu — „ruina morală a jucătorului“.

Întîmplarea dobîndește virtuți artistice numai în prezența unui semnificant, în cazul de față figura de pe cartea de joc : „Ca și cum (...) numai gîndindu-mă la acea făptură care din cartea fără viață strălucea în fața ochilor mei în culori arzătoare, aș putea porunci hazardului, cunoscîndu-i cele mai tainice înlănțuiri“. Îi dau semnificantului înțelesul lacanian de determinant al

unor „regrupări neîndoielnice printre semnificații“ [1], regrupări de natură să transforme un subiect — pe Medardus. Asemenea figurii de pe cartea de joc, strălucitoare și alunecătoare dintr-o mînă în alta, semnificantul se află într-o continuă „deplasare comparabilă cu aceea a benzilor noastre luminoase“. În literatura lui Hoffmann, el continuă să apară cu chipul femeii. Totuși, se observă o modificare față de *Urciorul de aur* în această privință. Acolo, contemplarea menținea echilibrul, iar însoțirea declanșa un proces vertiginos. În *Elixire*, contemplarea rămîne mai departe factor de echilibru, dar însoțirea își pierde însușirea de a fi cel mai activ generator textual. În ciuda iubirii sale, Medardus se ferește instinctiv de căsătoria cu Aurelia : „...ideea că ea ar putea să-mi devină soție îmi insufla o silă inexplicabilă“. Ca principiu dinamic pulsează acum dorința nesatisfăcută, goana după un semnificant insesizabil, cu atît mai activ cu cît determină situația mai multor elemente din text. Ceea ce îi reușește pentru că rămîne opac, nu se lasă prins, scapă mereu dorinței : „...nu se putea spune cu certitudine că prefera pe unul sau pe altul, ba dimpotrivă, știa cu ironie subtilă, fără să jignească pe nimeni, să-i stimuleze și să-i stîrnească asemenea unui condiment ațițător, să-i înlănțuie pe toți în cătușe de nedesfăcut, încît ei, fascinați, să se miște bucuroși și fericiți în mijlocul cercului vrăjit“.

Se face simțită în *Elixirele diavolului* o tendință de înlocuire a elanului către transcendent cu preocuparea, însuflețită de dorință, pentru urzirea narațiunii, tendință de rămînere în text. Fără să fie anulat, transcendentul nu se mai desprinde din povestire ca sens esențial al ei : „...m-am abătut de la spiritul pur al iubirii veșnice pentru cea mai luminoasă culme a vieții în care se învăpăiază într-o unică flacără senzualitatea și transcendentalul în clipa satisfacerii instinctului pămîntesc“. Flacăra, altădată semn al cerului, își schimbă menirea, participă la o învîrtejire care împiedică ieșirea în spațiul ceresc : „M-am avîntat către piscurile luminoase ale munților, voiam să pătrund prin poarta aurie a norilor dimineții

---

[1] Jacques Lacan, *Ecrits*, Editions du Seuil, 1966.

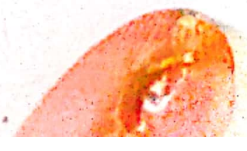
în cetatea natală, dar pe catapeteasma cerului fulgerele se încrucișau ca niște șerpi răscoliți de foc și eu m-am prăbușit". Ne amintim că și în *Urciorul de aur* jocul șerpoaicelor sugera țesătura textului. În schimb, aici șerpuirea devine înspăimîntătoare, textul nemaifiind doar euforic, ci neliniștitor. Cît despre schimbarea focului din semn al înălțării în vrăjmaș al ei, ea anunță, parcă, schimbarea azurului din loc privilegiat al aspirației romantice în refuz sarcastic al împlinirii acesteia — la Mallarmé.

Exista în *Urciorul de aur* un nivel metapoetic — Atlantida — apărînd ca un fel de model al poeziei. O funcție asemănătoare îndeplinește în *Elixirele diavolului* personajul numit Peter Schönfeld. Prin tot ce face și spune, el întruchipează o poetică. Chiar și numele lui este revelator. Își zice Pietro Belcampo. Cele două variante ale numelui sînt sinonime, ceea ce atrage, parcă, atenția asupra continuității și discontinuității literaturii ca lanț de semnificanți deosebiți între ei, dar echivalenți și revelînd întotdeauna condiția însăși a artei (Schönfeld = Belcampo = cîmp frumos = text artistic). Despre Schönfeld aflăm că are înfățișarea unei măști comice și că locul său ar fi la teatru. Lucrul său de frizer este „inspirat de artă". De sub foarfecele lui ies la iveală o „minunată construcție a buclelor" și pieptănături cu „structură ingenioasă". Elaborarea lor îi prilejuiește înțelegerea neconvențională a vieții : „A mea este lumea ! Sînt mai bogat, mai deștept, mai înțelegător ca voi toți, cîrtițe ce sînteți !" Novalis spusese : „Există acum saturnalii literare. Cu cît viața e mai pestriță, cu atît ea prețuiește mai mult." Tot așa, lui Belcampo lumea îi apare în bogăția ei carnavalescă. El face o profesiune de credință antiraționalistă și strigă cît îl ține gura că poporul aspiră spre libertatea voioasă a nebuniei. Prin jocuri arzătoare de cuvinte, nebunia înviorează gîndirea, căci „un joc de cuvinte este un drot încins în mîinile nebuniei care răsucește toate ideile". Schönfeld nu acceptă să înainteze „pe o linie dreaptă" și întreabă cu prefăcută naivitate : „Ce înseamnă orientarea ?" Văzută cu ochii lui, arta ar fi violent discontinuă, puternic colorată „și neverosimilă ca o haină frumoasă acoperită cu petice

bălțate". Apăsat ca orice bufon de bunăvoința disprețuitoare a tuturor, Belcampo rostește adevăruri neplăcute, potrivnice valorilor tradiționale. Ironizarea lui de către autor întărește părerea că romanul expune o poetică dar o și condamnă și că, deci, citirea ei în perspectivă istorică impune recuperarea, ștergerea condamnării de către cititor.

În aceeași ordine de idei, merită a fi luată în seamă figura pictorului „străin" despre care am afirmat că regizează întregul spectacol romanesc. El leagă cele două fețe ale povestirii — cea monahală și cea mireană —, cărora le corespunde brutala lui dedublare : făptură sfîntă în lumea mănăstirii și geniu al răului în afara ei. Contradicția decurge din logica textului, conform căreia legea identității nu funcționează, un lucru putînd fi în același timp el însuși și contrariul său : „Pe acest pictor ciudat îl număr printre cele mai extraordinare opoziții care desfid orice regulă". Pictorul nu are, cum s-ar crede, o identitate ascunsă, el diferă de sine de la un moment la altul. Ca și manuscrisele arhivarului din *Urciorul de aur*, povestea lui rămîne indescifrabilă cît timp n-o luminează cunoașterea unei poetici adecvate. Totuși, o inversare : pentru a înțelege existența lui Anselmus — adică tema principală a basmului — trebuie să cunoști poetica Atlantidei, temă secundară. Dimpotrivă, în *Elixire*, pentru a înțelege povestea secundară din vremea Renașterii, scrisă de pictor, trebuie să descifrezi poetica implicată în existența lui Medardus : „Ciudat e faptul că tot ce în carte mi-a părut o mîzgăleală încîlcită, schița confuză a unui pictor fantastic, a devenit limpede și citeț numai după ce tu, dragul meu frate Medardus, mi te-ai spovedit". Istoria renascentistă din cartea pictorului, care repetă în mic situațiile romanului, este prin urmare o lectură a acestuia, ceea ce explică de ce ea nu se dezvoltă prin scriere, ci prin citire : „...nu l-am văzut niciodată scriind sau desenînd, excepție făcînd cartea în care părea că citește : de fiecare dată cînd trecea pe la noi, ea număra mai multe pagini scrise decît avusese înainte".

Constatăm așadar că, pe unul din planurile sale, romanul *Elixirele diavolului* alcătuiește, ca și *Urciorul de*



Scanned with OKEN Scanner

aur, o meditație metaforică asupra literaturii și că procesul literar se încheie atunci cînd romanul devine univoc în sensurile sale : Medardus se întoarce la mănăstire, Aurelia se călugărește, ca și Belcampo, „nebunia“ acestuia se schimbă în distracție nevinovată și toată istoria pare să fi fost aceea a revenirii unui păcătos pe calea cea bună. Ne aflăm, la sfîrșit, sub semnul poeticii puse în slujba sensului transcendental, alta decît cea practicată pînă atunci.

O altă etapă hoffmanniană pe același parcurs poate fi descoperită în povestirea intitulată *Minele din Falun*, scrisă la doi ani după apariția romanului *Elixirele diavolului*, în 1818. Eroul povestirii este un om al mării, adică al unui spațiu încărcat mai întotdeauna de semnificații simbolice în romantism. E drept că în *Minele din Falun* personajul, fost marinar, părăsește marea pentru a deveni miner, dar o face fără să piardă, într-un sens metaforic, legătura cu ea. Există o corespondență net subliniată între mină și mare. Mina se înfățișează ca o vatră a mării, iar aceasta, privită cu stăruință, pare un strat de minereu. Putem deci să luăm mina drept substitut al mării și să căutăm dincolo de semnele ei înțelesuri simbolice. Într-adevăr, le vom găsi.

Despre mină nu se poate vorbi decît într-un fel „cu totul straniu“, adică într-un limbaj diferit de cel comun. Mina însăși este un loc cu „forme stranii“, „o cuhnie diavolească“. Cunoaștem semnificația de loc al creației — cuhnie — pe care o dobîndește tărîmul diavolului la Hoffmann. Dacă am spus despre șerpuirile grațioase din *Urciorul de aur* și despre cele neliniștitoare din *Elixirele diavolului* că închipuie texte, putem afirma același lucru despre cele din mină, atunci cînd e văzută ca un fund de mare : „...putea să vadă oribilii monștri ai adîncurilor mișcîndu-se greoi în șerpuiri hidoase, printre miile de scoici, de ramuri de corali, de stînci, unele mai nemaipomenite decît altele...“. Totuși, specifice minei în simbolizarea textului îi sînt vinele de minereu, cărora o virtute revelatoare le dublează frumusețea. Astfel, pe pereții galeriilor se zăresc „semnele tainice și literele pline de înțelesuri...“. Mesajul transmis devine inteligibil

Scanned with OKEN Scanner

doar cu o condiție : „cititorul“ trebuie să aibă tăria de a-și închina viața muncii subpămîntene. Oricît de atrăgătoare i-ar fi logodnica, el trebuie s-o uite și să-și transfere toată puterea de concentrare existenței în adîncime. Dacă reușește, va intra în legătură cu o altă femeie care — din nou cu funcție de semnificant — îl transformă și, ca răsplată, îi dezvăluie taina : „Se simțea parcă despicat în două : i se părea că adevăratul, cel mai bun eu al său, cobora în miezul pămîntului căutîndu-și odihnă în brațele reginei“.

Ambiguă rămîne semnificația morții lui Elis, protagonistul povestirii. În ziua cînd urma să se căsătorească cu Ulla, el coboară în mină, îmbrăcat în haine de mire, și dispare acolo. S-ar părea că adevărata nuntă are loc în alt tărîm, mireasă fiind chiar regina. Însă s-ar mai putea crede că dispariția lui sancționează neputința de a se identifica întru totul cu munca sa de miner, căci „elementele subpămîntene în mijlocul cărora își desfășoară îndrăzneala minerul îl zdrobesc într-o bună zi, dacă nu-și pune întreaga voință în joc...“.

Am făcut presupunerea de mai sus pentru că în mină există cineva, bătrînul Torben, care tocmai deoarece îndeplinește condițiile mineritului își continuă activitatea veacuri de-a rîndul, fără moarte. Încă de pe vremea cînd era pămîntean, „aproape că nu ieșea la suprafață“, unde nu avea nici soție nici copii. Mai tîrziu va deveni o ființă misterioasă, bîntuind galeriile, „descoperind cele mai bogate filoane ascunse... și îngrijind de înfiriparea metalelor“. Torben e oarecum artistul confundat cu explorarea lui creatoare. După ce părăsește lumea de la suprafață, el însuflețește și orientează căutarea altora : îi convinge pe tineri să se facă mineri și le arată „vinele cele mai bogate“. Ca și pictorul din *Elixire*, Torben nu e un bătrîn cumsecade sau, dimpotrivă, un geniu al răului, ci o ființă imprevizibilă, cu reacții puternice și contradictorii. Activitatea lui Torben, mineritul, are semnificație în sine și se opune tranzacțiilor pragmatice, comerciale, de la suprafață, așa cum se va opune navigația liberă a corabiei bete.

La capătul analizei celor trei narațiuni, se poate afirma că toate — mai exact, copierea manuscriselor lui

Lindhorst, întreaga existență a lui Medardus și mineritul — simbolizează, între altele, explorarea literară a limbajului.

Dacă aceasta ar fi semnificația globală a povestirilor lui Hoffmann, poate părea de mirare că scriitorul a recurs la simbol, adică la un procedeu literar care permite detașarea mesajului de text. Ar fi fost de așteptat ca, după cum vom constata la Lautréamont și la Mallarmé, scriitorul să-și practice teoria în loc de a o simboliza, în așa fel încît atenția cititorului să se concentreze asupra textului, a relațiilor dintre părțile acestuia și nu asupra unor sensuri aflate oarecum dincolo de el. Este interesant de știut că Hoffmann a ironizat obiceiul de a desprinde sensuri din operă și a le face „utile" în afara ei :

„Germanii mi-l amintesc întotdeauna pe matematicianul care se dusese să asculte *Ifigenia în Taurida* de Gluck și care-l întreba rîzînd pe vecinul său : «Ce dovedește asta ?» Totul trebuie să aibă un sens în afară de sensul său propriu ; totul trebuie să tindă spre un scop exterior, pe care autorul trebuie să-l aibă tot timpul în fața ochilor. Nici chiar plăcerea nu se mulțumește să fie plăcere ; trebuie ca ea să procure vreun profit material sau moral, pentru ca utilul să fie întotdeauna amestecat cu plăcutul, potrivit vechiului precept al cărților de bucătărie."

În realitate, însă, opera hoffmaniană însăși invită la plăcerea refacerii textului, dar și la extragerea unui sens. În mod analog, sensul — dublu — propune pe lîngă o poetică modernă, potrivit căreia literatura se confundă cu scrierea ei, și o poetică romantică a simbolului. Astfel, peretele „scris" cu vine de minereu, perete care, am văzut, se referă la sine, la frumusețea filoanelor lui, adică la limbaj, devine „transparent" în anumite condiții și lasă să se zărească dincolo de „brume albăstrii", într-o „lumină orbitoare", un tărîm „paradisiac". Străbaterea minei mijlocește către un sens suprem aflat dincolo de ea, în înălțimi : „...s-ar putea totuși ca, în cea mai adîncă profunzime a acestor hăuri, la lumina slabă a lămpașului, ochiul omenesc să devină clarvăzător și, în sfîrșit, din ce în ce mai îndrăzneț, să ajungă a recunoaște în minunatele roci care-l întîmpină

Scanned with OKEN Scanner

reflexul a ceea ce se ascunde colo sus, în înălțimi, dincolo de perdeaua norilor". Fraza cuprinde o întreagă poetică a contemplării prin simbol a sensului metafizic, poetică opusă celeilalte, cu care coexistă la Hoffmann, aceea — activă — a explorării filoanelor. Locul explorării are, în cea dintîi, doar rostul de a adăposti eul, a-l feri de cotidianul exterior pentru ca, numai astfel, lumina de sus să se răsfrîngă în zonele sale adînci.

Cele două concepții sînt simbolizate în toate povestirile analizate. S-a schimbat însă raportul dintre ele. În *Urciorul de aur* și în *Elixirele diavolului* nu se suprapun, nu coincid în timp. În basm, practica poeticii active reprezintă calea spre reintegrarea în cea clasicizantă a contemplării și a echilibrului. În *Elixirele diavolului* poeticile se exclud, una însemnînd abatere de la cealaltă. Experiența lumească a lui Medardus e condamnată ca păcat din care nimic nu poate fi recuperat. În sfîrșit, în *Minele din Falun* poeticile desemnează funcții distincte ale textului artistic. Literatura se explorează pe sine și simbolizează un sens secund. Aparent, avem aici de-a face cu o sinteză în care cei doi termeni s-ar afla în echilibru. De fapt, echilibrul rămîne precar și mai ales tensionat, întrucît cele două funcții nu pot fi actualizate simultan, ci ele se ocultează reciproc. Explorarea presupune opacitatea peretelui scris, pe cînd contemplarea impune transparența, adică ignorarea lui în folosul sensului transcendental întrevăzut dincolo de el.

A rezultat, din cele trei analize, putința simbolului romantic de a „medita" metaforic asupra literaturii și de a propune două concluzii divergente : pe de o parte, confirmarea propriului său statut simbolic, iar pe de alta subminarea lui.

Scanned with OKEN Scanner

Cu mare frecvență, cercetătorii operei lui Edgar Poe se referă la Hoffmann. Cîteva exemple dintre multe:

De la Arvède Barine aflăm că Poe cunoștea literatura lui Hoffmann cum nu se poate mai bine [1]. Dan Petrașincu susține, fără menajament, că „Poe a fost influențat de înaintașul său Hoffmann" [2]. Influența pe care la rîndul său a exercitat-o nu poate fi totdeauna deosebită de aceea a scriitorului german. Albert Béguin spune despre Baudelaire: „Poate că formulele explicite și le-a găsit la Hofmann sau la Poe" [3]. Zoe Dumitrescu-Bușulenga găsește că „prețuirea lui a fost de un ordin mult asemănător aceleia hărăzite de Europa germanului E.T.A. Hoffmann" [4].

Îi voi apropia la rîndu-mi, deși Edgar Poe s-a lepădat de ascendența lui germană. Oricum, problema influențelor nu face obiectul acestei lucrări și nu-i reunesc pe cei doi scriitori decît deoarece reapare la american

---

[1] Arvède Barine, *Poètes et névrosés*, Librairie Hachette, 1908.

[2] Dan Petrașincu, *Edgar Poe, iluminatul*, Ed. Cultura Românească, 1942.

[3] Albert Béguin, *op. cit.*

[4] Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Studiu introductiv* la Edgar Allan Poe, *Scrieri alese*, E.P.L.U., 1969.

Scanned with OKEN Scanner

reflecția asupra literaturii, simbolic comunicată, atît de frecventă la Hoffmann. Ce-i drept, Vincent Buranelli, exeget al lui Poe, n-ar fi de acord cu asemenea citire, pentru că după el autorul *Corbului* nu trebuie categorisit printre scriitorii la care simbolul permite mai multe interpretări, ci printre cei de tipul lui Vigny, ale căror simboluri, deși nu simple alegorii, au adresă neîndoielnică. Atunci cînd, cum se întîmplă în *Aventurile lui Arthur Gordon Pym*, simbolul, lipsit de transparență, rămîne deschis, Buranelli îl găsește neizbutit:

„Dacă există sensuri latente și sistematice în călătoria lui Pym, și dacă ea reprezintă într-adevăr firul acțiunii, grație căreia trebuie urmărită dezvoltarea epică, atunci Poe nu și-a realizat intenția, deoarece criticii nu cad de acord asupra sensului simbolurilor cu o semnificație atît de vastă.“ [1]

În realitate, la Poe simbolul își atinge scopul tocmai pentru că poate fi interpretat pe mai multe planuri — ontologic, psihologic etc. —, dintre care unul este acela al reflecției asupra scrierii literare. Efectul difuz al operei sale („...e școala ceții transpusă în poezie“, spune Arvède Barine) decurge tocmai din integrarea ei în marea literatură a simbolului polivalent.

Ca orice simbol romantic, și acesta se referă indirect la, după spusa lui Dan Petrașincu, un „dincolo de natura umană“, căutat și temut în același timp. Pe de altă parte, Jean Rousselot confirmă caracterul lui autorevelator: „...vom putea stabili despre fiecare *Istorie extraordinară* că sensul său veritabil se ascunde, că dincolo de o fabulație abisală și adesea tulburătoare pentru spirit, ea ne arată un poet pe cale de a dezvălui rădăcinile oricărei «fabule», rădăcini de aur sfînt, ca Verbul, sub deghizările succesive ale limbajului“ [2].

Într-adevăr, uneori pot fi descoperite în povestiri analogii între istoria narată și unele caractere ale limbajului poetic. O astfel de interpretare se poate da povestirii *William Wilson*, al cărei protagonist poartă un

---

[1] Vincent Buranelli, *Edgar Allan Poe*, în rom. de Livia Deac, E.P.L.U., 1966.
[2] Jean Rousselot, *Edgar Allan Poe*, Seghers, 1962.

Scanned with OKEN Scanner

nume comun, „bun obștesc al gloatelor". Wilson ar vrea să trăiască pragmatic, dar nu reușește deoarece dublul său îi zădărnicește inițiativele. Relațiile dintre cei doi sînt ambigue. Identici și de nedespărțit, nu se pot desprinde de încordarea ce persistă între ei. Cu malițiozitate neliniștitoare, dublul dejoacă toate proiectele lui Wilson, îi nesocotește intențiile, îl ia prin surprindere și îl umilește, încît acesta nu se poate fixa, obligat fiind să rătăcească, în încercarea disperată de a scăpa de inamicul său intim. Zadarnic, însă, celălalt fiindu-i consubstanțial. Legătura dintre ei a existat totdeauna și nu se va încheia în chip firesc. În cele din urmă, victima reușește să-și ucidă călăul. Numai că omorîndu-l își irosește propria vitalitate ; continuă să trăiască, dar inert, ca și mort, căci își trăsese viața din celălalt : „Ai trăit doar prin mine", îi spune dublul înainte de a pieri.

Cred că, indiferent ce altă interpretare i s-ar mai da cuplului Wilson — reunire bizară, identitate minată de o ireductibilă și activă alteritate —, o interpretare posibilă ar fi și aceea care ar vedea în el relația dintre limbajul comun și latențele sale. În scopul comunicării fără pierderi și unanim acceptate, limbajul comun tinde să se constituie într-o unitate închisă, strict pragmatică, protejîndu-se de forța sa generatoare și transformatoare. Procedînd astfel, propunîndu-și să fie strict instrumental, își taie rădăcinile și devine inert. Pe de altă parte, energia internă îl animă și îl împiedică să se fixeze, dînd măsura adevăratei sale vitalități. Procedeele prin care se exercită forța sa transformatoare sînt cele poetice.

Ce se întîmplă cu limbajul comun atunci cînd se rupe de energia lui poetică, aflăm din povestirea *Diavolul în clopotniță*. El devine atunci precis, univoc, perfect funcțional, încît vorbitorii nu simt nevoia să caute dincolo de marginile lui pentru a reface legătura întreruptă. Poate fi comparat cu satul Vondervotteimittis, „situat într-o vale perfect circulară, a cărei circumferință de aproape un sfert de milă e complet înconjurată de coline frumoase ale căror culmi n-au fost niciodată trecute de localnici". Locuitorii se dedică profitului calculat, „Jurăm fidelitate eternă ceasurilor și verzelor noastre", spun

ei. Nu întîmplător, satul Vondervotteimittis se află în Olanda, simbol al opulenței materiale.

Limbajul informațional nu are decît a se teme de contactul cu cel poetic, bogăția de virtualități a acestuia însemnînd amenințare de dezordine primejdioasă pentru linearitatea simplă a celui dintîi. De aceea, locuitorii satului își iau măsuri, ascultă de mai multe porunci.

„E rău să schimbi mersul lucrurilor.

Nu există nimic tolerabil în afară de Vondervotteimittis."

„...nimic bun nu poate veni de dincolo de coline."

N-ar fi greu de arătat ce alte sugestii, în alte planuri — social, moral, psihologic — se cuprind în asemenea povețe dar, încă o dată, fără să-mi propun restrîngerea sensurilor, încerc să adaug unul la cele mai ușor de observat.

Pentru că limbajul poetic acționează cu violență împotriva limbajului izolat de forța sa generatoare, ordinea satului olandez se tulbură la sosirea diavolului muzician. Stricător de rînduieli, el conturbă normalitatea locală : pașii săi sînt „fantastici", n-are „nici cea mai vagă noțiune despre ceea ce se numește a păși în măsură", comportamentul său este agresiv — „îndrăzneț și sinistru" — iar rezultatul intervenției sale catastrofal : orologiul bisericii bate de treisprezece ori, după care toată ordinea se strică, încît pînă și verzele își schimbă înfățișarea. Exactul, funcționalul, specializatul limbaj informațional s-a deteriorat. El n-a putut rezista incursiunii poetice. Lumea de dincolo de coline a fost repusă în drepturile sale.

Modalitatea specifică a literaturii de a activa latențele limbajului poate fi întrevăzută în *Omul mulțimilor*. Nici aici nu i se rezervă poeticului o zonă „distinsă" a limbii, ci i se propune contactul cu toată masa lui — cu mulțimea —, contact dătător de un sentiment puternic și particular, „o emoție delicioasă cu totul nouă". Naratorul constată că cei mai mulți trecători merg întins către țelul lor, indiferenți la ce se întîmplă în preajmă, ei înșiși nedistingîndu-se prin nimic unii de alții. Vin și se duc, se încrucișează, dar nu își spun și nu află nimic. Abia „poeticul" întreprinde o reală explorare a mulțimii.

Scanned with OKEN Scanner

La vederea celui care îl figurează în povestire, emoția crește pînă la fascinație, suscitată de ambiguitatea sa indefinisabilă. Slab „în aparență", el poartă haine „murdare și sfîșiate, dar... de o frumoasă țesătură". Strălucitor și tăios, printr-o ruptură a stofei i se zărește un diamant și un pumnal. Pornit pe urmele lui, naratorul colindă orașul străbătînd mulțimea. Ce lasă în urmă se șterge imediat, căci omul nu întoarce capul, în schimb trece de mai multe ori prin aceleași locuri. Deși înaintează cu pas neobosit, drumul său taie mulțimea și atîta tot ; nu are țel la capătul lui. Faptul i se pare surprinzător naratorului ; el declară că omul „nu se lasă citit". Înțelegem că limbajul poetic își are propria sa logică, scriitorul neputînd decît să i se supună. El îndeamnă a fi practicat prin înfățișarea lui spectaculoasă și bizară ; rostul lui nu se află dincolo de limbaj, ci chiar în parcurgerea acestuia în cît mai multe sensuri.

Merită să confruntăm poetica modernă sugerată aici cu cea romantică implicată în același simbol la Nerval. Și acesta se avîntă cu elan în labirintul citadin : „Știi cu cîtă grabă și cu cîtă pasiune de investigare parcurg străzile unui oraș necunoscut..." O face, însă, cu sentimentul de a se supune unei grave încercări, cu scopul descoperirii unui „centru fierbinte și luminat". Pentru el, așa cum observă Jean-Pierre Richard, „mulțimea împiedică accesul în oraș, în ființă". Căutarea lui fiind mistică, el găsește, mai spune criticul, că „impenetrabilitatea mulțimii, ca și opacitatea materiei, este o consecință concretă a păcatului". Totuși, în cele din urmă, „ai chiar impresia că mulțimea se deplasează înspre sinea sa, că începe să conveargă spre un adevăr ombilical" [1]. Tenacitatea orientării centripete a romanticului va fi răsplătită. Cum însuși spune, mulțimea sfîrșește prin a-l conduce „în inima marelui oraș...".

Să revenim la Edgar Poe. Nu totdeauna limbajul poetic păstrează legătura cu cel general. Dimpotrivă, adesea se ferește de el ca de o posibilă contaminare și caută

[1] Jean-Pierre Richard, *Poezie și profunzime*, în rom. de Cornelia Ștefănescu, Editura Univers, 1974.

să se singularizeze în mod ostentativ. Astfel poate fi interpretată fastuos poetica poveste *Masca morții roșii*. În oraș bîntuie ciuma, iar prințul hotărăște să se claustreze într-o *mănăstire* împreună cu toată *curtea*, prilej de a trăi numai printre lucruri *frumoase*. Se baricadează atît pentru a se feri de agresiunea disperată a celor rămași afară, a mulțimii, cît și pentru a preveni un gest nebunesc al celor dinăuntru care, cuprinși de frenezie, ar cuteza să deschidă porțile. În mănăstire se instalează „nebunia", pentru că se trăiește potrivit *logicii plăcerii* la îndemnul prințului, persoană cu inițiative îndrăznețe, atît de *baroce* încît par nesăbuite. Totuși, prințul nu e nebun, dar rațiunea lui *diferă* de cea comună. Dispunerea și decorația încăperilor mănăstirii sînt artistice nu doar în înțelesul că ar fi ornamentale, ci și în acela că aspectul lor dobîndește *semnificații adînci și neliniștitoare*; printre ele, cel mai mult tulbură culoarea roșie, *ca a ciumei*, din cea mai lăuntrică încăpere. Cum sălile nu se dispun linear, cine le parcurge dă la tot pasul — ca și cititorul unui text — de „cîte o cotitură neașteptată" și de „cîte o priveliște nouă", iar chipul i se colorează *divers și ciudat*, după culoarea sălilor, așa cum și cititorul se transformă pe parcursul lecturii, identificîndu-se cu opera. În mănăstire se încinge o necontenită și *grotească petrecere cu măști*. Una dintre ele pare să imite înfățișarea morții roșii. De fapt este chiar ciuma, căci venind în atingere cu ea toți, în frunte cu prințul, mor, viața piere în săli și luminile se sting. Iar sub masca cea roșie nu se ascunde nici un obraz.

Tradusă în metalimbaj, povestirea conduce, în registrul ales, la idei de felul următor: limbajul poetic se rupe uneori de cel al tuturor, temîndu-se și dezgustîndu-se de dezordinea lui. Se limitează atunci la relații între un număr finit de elemente. Rezultă o mișcare într-un spațiu închis, mișcare ce nu întîrzie să devină frenetică, amplificîndu-se prin propriile ei ecouri. Frenezie aidoma dezordinii limbajului general. Cu alte cuvinte, lipsa lor de contact este iluzorie. Cînd se consideră mai izolată de limba celorlalți, poezia — Gongora, Mallarmé — o regăsește în centrul ei cel mai activ. Același factor transformator pulsează în ambele — aceeași

„moarte roșie". Nu e decît un semnificant activ, mască sub care nu se ascunde o esență — un sens transcendental — și deci, ca și „omul mulțimilor", nu se lasă „citită", nu poartă nici un secret.

Tot o activitate excesivă a limbajului poetic, o devastare a lui, înfățișează simbolic și povestirea *Hopa-Hop, sau opt urangutani*. Hopa-Hop este un pitic dizgrațios, originar dintr-o țară nelocalizabilă, ignorată de lumea civilizată, o țară barbară. Cam ca și albatrosul lui Baudelaire, Hopa-Hop se mișcă ciudat și stîngaci printre oameni. În schimb, se cațără ușor în copaci și zboară cu multă agilitate dintr-o creangă într-alta. Talentul său de a organiza mascarade îl face necesar la curte, unde înfățișarea caraghioasă îl hărăzește rolului de măscărici al regelui. Acestuia îi place să se amuze pe socoteala bufonului său, silindu-l să bea. La beție, Hopa-Hop e ca turbat și dă la iveală niște dinți puternici ce scrîșnesc înspăimîntător. Cerîndu-i-se să pregătească pentru rege și miniștri costume deosebite ca să spulbere monotonia unui bal mascat, Hopa-Hop îi îmbracă în piei de urangutan. După aceea, îi agață de un cîrlig și-i trage, înlănțuiți, pînă sub tavan ; apoi, în timp ce victimele încă mai cred că se joacă, le dă foc.

Întîmplarea poate fi înțeleasă ca punere în scenă a unei relații nefirești între limbajul comun și cel poetic. Din perspectivă comună, limbajul poetic pare o alcătuire inferioară, dar ale cărei resurse decorative nu trec neobservate. Pragmaticul consimte ca, în clipele de răgaz, să se lase desfătat de „scălîmbăielile" artei. Atunci cînd din plictiseală, din slăbirea puterii de inerție a ordinii stabilite, dintr-o dorință de altceva neînsoțită de înțelegerea naturii lui, i se îngăduie limbajului artistic — în aceste condiții de subordonare și paternalism — să fie original, rezultă forme excesive care nu rămîn fără urmări asupra culturii și civilizației respective. Încă o dată limbajul, în ipostaza lui activă (poetică), se manifestă ca energie irezistibilă ce poate deveni incendiară într-o vreme cînd rostul său specific este ignorat. În *Hopa-Hop* asistăm la un carnaval care nu se sfîrșește la poruncă, după timpul ce i-a fost îngăduit.

Scanned with OKEN Scanner

Mai multe povestiri ale lui Edgar Poe se află așezate sub semnul stăruitor al apei. Printre ele și *Manuscris găsit într-o sticlă*. Se descrie aici un fel de „corabie beată", diferită de ambarcațiunile în mod obișnuit destinate comerțului. Nu poartă însemnele unor astfel de vase, iar carena ei, adică partea ce se scufundă în apă, de o neobișnuită culoare neagră, parcă ar fi — s-ar spune — o. tablă de scris. Tot ce se află pe corabie atrage atenția asupra unei ireductibile diferențe. Este construită din material în parte necunoscut, iar celui ce poate fi identificat — lemnul — i s-a dat o folosință neobișnuită. Oamenii de pe vas aparțin unei semințiii ciudate. Limba lor nu poate fi înțeleasă, iar lumea lor, deși ocupă același spațiu, nu comunică cu a noastră. Mărimea de speriat a corabiei contribuie și ea la simțământul de groază al naratorului — groază provocată de percepția diferenței, dublată, totuși, de o nestăvilită curiozitate. Dorința de a cunoaște a naratorului face ecou speranței ce pare să-i însuflețească pe cei de pe vas, aflați în pragul unei revelații esențiale. Spre revelație se îndreaptă vasul, dus de un curent irezistibil. Locul revelației va fi, ca și în *Gordon Pym*, ori mai tîrziu la Melville, Polul Sud. Cît despre secret, el nu constă din altceva decît din vîrtejul spre care-i tîrăște sălbatica furtună, vîrtej de ale cărui „uriașe cercuri concentrice" vor fi înghițiți. În mod semnificativ, experiența exaltată a naratorului se însoțește de scriere, dar nu de una documentară, pornită din intenția de a consemna fapte, ci de una impulsionată din interior. Naratorul scrie, pur și simplu, cuvîntul DESCOPERIRE. Se subliniază astfel ideea că scrierea (literară) coincide cu gîndirea și că ea se descoperă pe sine. Aceeași sugestie a coincidenței în *Amintirile domnului Bedlove*, atunci cînd naratorul mărturisește : „...în timp ce dumneata *gîndeai* aceste lucruri în inima muntelui, eu eram ocupat aici, acasă, să le *descriu* pe hîrtie". Se repetă situația din Don Quijote, unde Cide Hamete Benengeli scrie de la depărtare povestea minunatelor fapte ale Cavalerului Tristei Figuri *în același timp* cu desfășurarea lor, sau cea din *Urciorul de aur* unde la capătul întîmplării naratorul o descoperă povestită pe hîrtie.

Experiența naratorului din *Manuscris găsit într-o sticlă* mai este, deci, și reflexivă. Descoperind, el nu spune ce descoperă, spune doar că descoperă. Așadar activitatea însăși și nu rezultatul dă sens experienței sale. Aceasta nici nu duce, dealtfel, la constatări putînd fi inventariate, duce doar la întețirea circulației în limbaj, vîrtej al cheltuirii de sine, al pierderii identității. Dacă o asemenea interpretare poate fi propusă, nu rămîne mai puțin adevărat că narațiunea lui Poe, ca și opera rimbaldiană de mai tîrziu, implică și sugestia divergentă despre o prezumtivă omenire viitoare înzestrată cu însușiri mai înalte decît cele ale omenirii actuale. Reapare fundalul mistic al gîndirii romantice, transpus din înălțimea celestă în viitor. Din nepotrivirea celor două înțelesuri simbolice decurge, ca în alte opere romantice, o ambiguitate care anunță practica modernă a literaturii.

Considerații asemănătoare prilejuiește *O pogorîre în Maelström*. Din nou naratorul se află prins într-o vîltoare și din nou accidentul se transformă în explorare urmată de pierderea identității : „După un răstimp, priveliștea vîrtejului stîrni în mine cea mai vie curiozitate. Simțeam fără doar și poate dorința să-i cercetez adîncurile chiar cu sacrificiul pe care aveam să-l fac". Pe de altă parte, curiozității și dorinței de aventură îi răspunde groaza. O groază atît de puternică încît îl schimbă la chip pe erou. La Edgar Poe în mai multe rînduri, la Melville sau la Rimbaud, atingerea unui vîrf de intensitate literară, a acelui prag însemnînd trecerea către un limbaj transformat, este precedată de catastrofa ordinii anterioare, simbolizată prin naufragiu : „...barca noastră nu era singurul lucru ce căzuse în îmbrățișarea vîrtejului. Deasupra și dedesubtul nostru se vedeau sfărîmături de nave, bucăți mari de cherestea, trunchiuri de copaci și alte lucruri mai mărunte, ca mobile de casă, lăzi sparte, butoaie și bîrne". Și acum i se oferă naratorului o suprafață netedă și neagră — de data aceasta chiar peretele vîrtejului — parcă invitîndu-l să scrie. Din nou echivoc, simbolul cuprinde — pe lîngă materialitatea vîrtejului — și un ochi de văzduh, izvor de lumină înaltă, îndreptățind — în parte — părerea lui Jean Rousselot că din-

colo de suprafața textului stăruie în povestirile lui Poe un sens de adîncime grăitor despre Verbul divin.

Astfel stau lucrurile într-o anumită măsură, dar există la Poe și o altă meditație simbolică. Pledează în acest sens observațiile de pînă aici și mai ales teoria implicată în *Aventurile lui Arthur Gordon Pym din Nantuckett*. De rîndul acesta scrisul, dinamism necurmat, sugerat de mișcarea apei, nu mai reflectă cerul, după cum remarcă și Jean Ricardou : „...acest lichid nu devine scriitură decît încetînd să oglindească“ [1]. Dealtfel, în cartea sa *Problèmes du Nouveau Roman* Ricardou și-a pus în legătură cu romanul lui Poe chiar problema tratată aici. Acceptîndu-i constatările, adaug alte cîteva.

Romanul cuprinde relatarea unei simbolic semnificative călătorii pe mare. Contrastează cu exaltanta aventură a lui Gordon Pym — și o pregătesc — capitolele unde eroul, închis în cala unei corăbii, se află privat de apă. Chiar dacă n-am fi preveniți, ne-ar atrage atenția faptul că lipsei de apă îi corespunde lipsa de vorbă și de scris. Cînd prietenul său reușește să-i transmită în ascunzătoare un mesaj, Pym nu distinge scrisul : „Nu era însă nici o silabă — nimic altceva decît o foaie albă, tristă și dezolată“. Dar nici măcar albul foii nu se observă ușor din cauza întunericului și doar privit „dintr-o parte“, deci într-un fel *ieșit din comun*, poate fi zărit. Înfruntarea dintre întuneric și hîrtia scrisă anunță desfășurarea ulterioară a povestirii, adică înfruntarea dintre alb și negru pe insula din Marea Sudului unde Pym va naufragia. Totodată, semnul care introduce tema îi și revelează sensul, atrăgînd atenția asupra albului ca simbol al hîrtiei de scris. Ambivalent, scrisul aduce speranță și insuflă sentimentul primejdiei, al diferenței, căci primul cuvînt citit atunci cînd, în sfîrșit, mesajul poate fi descifrat, este „sînge“.

Adevărata aventură, cea exploratoare, nu poate începe decît odată cu naufragiul vasului, cînd n-a mai rămas din el decît o epavă fără cîrmă și fără busolă, purtată totuși de mare mereu către sud. De fapt, desfacerea

---

[1] Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, Editions du Seuil, 1967.

Scanned with OKEN Scanner

legăturii cu trecutul începe mai devreme, pe țărm, atunci cînd, pentru a putea porni pe mare, naratorul se preface a nu-și recunoaște bunicul, dîndu-se drept *străin*.

Explorarea se petrece pe mări. S-ar putea vorbi de o dublă natură a apei în povestirea lui Poe. Există apa salvatoare, dulce, venită *de sus*, de pe puntea corăbiei sau, sub formă de ploaie, din cer — apă ce se bea —, și există apa sărată a mării, apă perfidă ce se oferă în cantități inepuizabile dar care, băută, omoară. Explorată va fi cea de a doua, aflată în relație simbolică cu scrierea, în timp ce prima, apa dătătoare de viață, se leagă de vorbire.

La un moment dat, ascuns în cală, naratorul nu obține apă de băut pentru că *nu poate vorbi* de teama primejdiei create de *revolta* echipajului împotriva *autorității* căpitanului : „..un cuvînt, o silabă m-ar fi salvat, dar această singură silabă eu n-o puteam articula". Cînd se hotărăște *să-și dezlege limba*, i se dă de băut :

„Speranța care s-a trezit în mine mi-a dezlegat deodată limba ascuțită și am strigat din răsputeri :

— Augustus ! hei Augustus !

(...) În cele din urmă i-am simțit mîna pe umăr și în aceeași clipă mi-a dus o sticlă de apă la gură."

Speranța, vorbirea, salvarea, numele august formează o serie omogenă.

Într-adevăr, numele Augustus este semnificativ ; el reprezintă autoritatea, ordinea — Augustus fiind fiul căpitanului —, lumea de sus. Însă Augustus va muri în condiții îngrozitoare și va fi înghițit de mare — de apa sărată. Abia atunci se va încheia calvarul ordinii stabilite, după ce va fi fost supusă celor mai grave vexațiuni — răscoala, uciderea conducătorului legitim, canibalismul —, decădere inexorabilă, putînd fi comparată cu decăderea condiției umane și dezarticularea progresivă a vorbirii la Beckett. Numai după ce oroarea va fi fost asumată se va pătrunde într-o zonă nouă, a diferenței și a scrierii.

O dorință irezistibilă de a explora îl cuprinde pe narator după naufragiu, însă romanul nu devine, cum s-a putut crede, o carte agreabilă de aventuri pentru tineret, deoarece tot ce povestește semnifică pe alt plan. Un

Scanned with OKEN Scanner

curent îi împinge pe navigatori către sud, ceea ce le produce „o puternică impresie“ și-i determină să facă „unele presupuneri“. Că au pătruns într-o regiune altfel decît geografică se recunoaște și după ciudățenia că pe măsură ce înaintează către Polul Sud apele sînt mai calde. Debarcați pe o insulă, corăbierii constată mari deosebiri față de lumea lor și se întreabă dacă au acostat la un țărm natural. De fapt, pe plan simbolic, insula nu este naturală de vreme ce stîncile dispuse în straturi — ca în *Minele din Falun* — și mai ales apa „alcătuită din vinișoare distincte, fiecare de altă nuanță“, simbolizează scrisul. Nu insist în această privință, căci a făcut-o, convingător, Ricardou. Afirmațiile sale sînt răspicate. Pentru el, „antarctica regiune (...), cu ciudățeniile ei, închipuie o pagină scrisă“, iar „negrul arhipelag pe care călătorii îl părăsesc pentru ultima albă margine de hîrtie“ simbolizează „locul scrierii“. Partea finală îi apare lui Ricardou ca „o metaforă perfectă a textului scris“. În sfîrșit, „adîncurile colinelor negre trasează caracterele unei imense scrieri“.

Nenumărate elemente fac evident adevărul că toată ultima parte a romanului pune în scenă opoziția dintre alb și negru, iar sensurile înfruntării sînt legate de ideea de scriere. În ceea ce privește semnificația celor două culori, Ricardou socotește că ea se referă la antagonismul dintre cerneală și hîrtie. El parafrazează finalul cărții — „Am gravat aceasta în munte și răzbunarea mea e scrisă în pulberea stîncii“ — în felul următor : „Am scris aceasta pe pagină și cerneala a acoperit hîrtia“.

Cred, însă, că finalul romanului oferă mai mult decît un simbol referitor la literatură, și anume oferă un exemplu de text ale cărui multiple înțelesuri nu pot fi detașate unele de altele și nu pot fi precizate univoc, deoarece se întretaie în așa fel încît se fac reciproc incerte și se silesc reciproc a nu se fixa, ci a continua să producă sensuri noi. Se explică, din această perspectivă, titlul unuia dintre ultimele capitole : *Labirint*. Romanul lui Poe face trecerea dinspre opere care, prin sensul lor simbolic, *se referă la text* și altele care *sînt ele însele texte*, în înțelesul actual al cuvîntului. Ultimele tind

să anuleze structura simbolului opunînd semnificațiilor secunde alte semnificații, ceea ce duce la subminarea coerenței sensului simbolic. Din încărcătură semantică esențială, sensul secund devine element al textului, participant la dinamismul lui prin chiar incertitudinea dobîndită. În roman, albul sugerează suprafața destinată scrisului — hîrtia —, dar să nu uităm că apa din insulă trece prin toate culorile înainte de a fi albă, după cum și culoarea albă închide în sine tot spectrul. Jacques Cabau numește albul lui Poe „culoare a vîrtejului pe care o iau toate celelalte culori cînd se rotesc“ [1]. Știm că în simbolistica lui Edgar Poe — și nu numai într-a lui — rotirea în vîrtej sugerează explorarea literară. Albul foii cuprinde deci vîrtejul scrisului celui mai activ fără să înceteze de a fi și suport al scrisului, după cum apa — vîrtejul — înseamnă scris, dar și suport, pentru că este albă. La fel, negrul este cerneală, scris care acoperă albul, dar și suprafață pentru scris căci, să ne amintim, pereții abisului unde pătrunde naratorul la un moment dat sînt din granit negru și neted — negru și neted cum fusese peretele vasului din *Manuscris găsit într-o sticlă,* sau peretele interior al vîrtejului din *O pogorîre în Maelström.* Vîrtej al tuturor culorilor, albul înfruntă negrul — și el culoarea unui vîrtej. „Tekeli-li“ este strigătul păsărilor albe, dar „Tekeli-li“ strigă și negrii cînd îi întîlnesc pe albi. Albatroșilor albi de la Polul Sud li se opun albatroșii negri de pe insulă. Albul de la pol șterge scrisul naratorului și face să dispară ultimele capitole ale povestirii sale, adică semnele negre ale scrierii sale, iar negrii, la rîndul lor, îi fac pe albi să dispară. Romanul începe cu o prefață a lui Pym din care reiese că s-a întors teafăr din primejdioasa călătorie și se termină cu o postfață a editorului unde se vorbește de moartea accidentală a lui Pym (moarte ce rimează cu intrarea în zona Polului Sud, ca și moartea naratorului din *Manuscris găsit într-o sticlă,* și rimează cu moartea lui Anselmus în *Urciorul de aur* — moarte însemnînd trecere într-o altă condiție, poetică). Începutul și sfîrși-

[1] Jacques Cabau, *Edgar Poe par lui-même,* Editions du Seuil, 1965.

Scanned with OKEN Scanner

tul se dezmint reciproc, formîndu-şi astfel un *vîrtej* din care nu se poate desprinde un înţeles sigur, ceea ce sugerează, aşa cum o sugerează şi alte vîrtejuri ale lui Poe, că cititorul nu are decît a se confunda cu lectura şi nu de a desprinde sensuri din lectură pentru a le scoate în afara ei. Tot rotitoare, cu neputinţă de fixat asupra unui sens, îmi pare a fi şi ultima frază a cărţii, căci „am gravat aceasta în munte“ dă imaginea unui scris ferm, durabil, iar „răzbunarea mea este scrisă în pulberea stîncii“ denumeşte mai curînd ştergerea acelui scris, acoperirea lui cu pulbere.

Aşadar, în concluzie, povestirile lui Poe cuprind un vast şi difuz înţeles simbolic. Pe de altă parte, acel înţeles oferă premisa depăşirii literaturii simbolice, deoarece el propune de fiecare dată o poetică modernă care „teoretizează“ metaforic statutul limbajului literar în relaţiile sale cu cel comun. *Aventurile lui Arthur Gordon Pym* reprezintă o fază de tranziţie dinspre literatura sensului simbolic către textul modern fiindcă raporturile dintre diferitele elemente ale simbolului alcătuit de roman sînt de aşa natură, încît tind să împiedice desprinderea semnificaţiei secunde din text.

Ultima afirmaţie impune rezervă. Ei îi corespunde observarea ciocnirii continue dintre alb şi negru în roman, a tendinţei celor două culori de a se transforma în opusul lor. Totuşi, mai trebuie adăugată şi impresia că în această relaţie albul pare să predomine, ca esenţial. Preeminenţa lui rămîne discretă, iar tensiunea dintre alb şi negru persistă pînă spre sfîrşit : „Bezna s-a înteţit şi dacă nu-i cu totul neagră e din pricina strălucirii apei, reflectată de perdeaua albă ce creşte dinaintea noastră“. Însă, în preajma Polului Sud ultimul negru moare, iar apariţia unei misterioase făpturi albe marchează sfîrşitul. Ea aduce în pagină o adiere metafizică, prelungită de păsările albe zburînd tot atunci. Impresia se întăreşte odată cu comentariul editorului în care sînt descifrate inscripţiile citite de narator în abisul mai sus pomenit. Una dintre ele se referă la negru („a fi întunecos“), o a doua i se opune simetric („a fi alb“), însă egalitatea nu persistă, pentru că ultima inscripţie subli-

Scanned with OKEN Scanner

niază esențialitatea ținutului alb („ținutul de la miazăzi"), rupînd echilibrul.

Faptul că, totuși, chiar dacă limitat, romanul *Aventurile lui Arthur Gordon Pym* inițiază sau, mai cu prudență zis, contribuie la înfiripărea unei noi modalități structurale, diferită de cea romantic simbolică, explică marele interes pe care Mallarmé, Valéry și — în zilele noastre — Jean Ricardou, scriitor de tranziție între noul roman și literatura de la „Tel Quel", i l-au arătat. Tot așa se explică de ce Emile Lauvrière, un biograf și exeget de la o mie nouă sute, vreme cînd încă se așteptau să găsească în scrierile lui Edgar Poe o simbolistică ortodox romantică n-a putut să se pronunțe despre *Aventurile lui Arthur Gordon Pym* decît ca despre „un roman ilizibil, un document literar inaccesibil muritorilor obișnuiți" [1].

[1] Emile Lauvrière, *Edgar Poe. Sa vie et son oeuvre. Etude de psychologie pathologique*, Félix Alcan, 1904.

Scanned with OKEN Scanner

Litera stacojie

„Influența lui Poe asupra lui Hawthorne este verificată“ [1], spune David Galloway. Reținînd ideea doar pentru a face legătura cu capitolul precedent, deoarece, încă o dată, nu-mi pun problema influențelor, ci doar constat posibilitatea de a interpreta în același spirit operele mai multor scriitori. Așa că mai potrivită ar fi, pentru început, o altă afirmație a aceluiași critic : „Poe are numeroase afinități cu Hawthorne...“.

Litera stacojie, principalul roman al lui Hawthorne, este discutat adesea în termeni de etică religioasă : „Hester reprezintă pe păcătosul pocăit, Dimmesdale pe păcătosul pe jumătate pocăit, iar Chillingworth pe păcătosul nepocăit“, spune Yvor Winters [2]. Cum reiese și din titlul studiului unde se formulează această opinie, citirea operei poate fi menținută pe planul alegoriei. Totuși, o asemenea lectură nu este obligatorie. În aceeași culegere de articole consacrate scriitorului american, Frederick C. Crews își exprimă părerea că la Hawthorne sensul simbolului nu trebuie limitat la problematica morală. [3] Romancierul însuși știa că un simbol suportă numeroase interpretări : „La Shakespeare, spune el, există

---

[1] David Galloway, introducere la *Selected Writings of Edgar Allan Poe*, Penguin Books, New York, 1967.

[2] Yvor Winters, *Maule's Curse, or Hawthorne and the Problem of Allegory*, în volumul *Hawthorne. A Collection of Critical Essays*, editat de A. N. Kaul, Prentice-Hall, Inc., Engelwood Cliffs, New York, 1966

[3] Frederick C. Crews, *The Logic of Composition in „Roger Malvin's Burial“*, in *Hawthorne. A Collection of Critical Essays.*

suprafață sub suprafață, pînă la o adîncime nemăsurată. Nu pot fi epuizate variatele interpretări ale simbolurilor sale." [1]

Îmi iau aceste precauții pentru că în ceea ce privește plasarea *Literei stacojii* în cîmpul literar observat aici, n-am găsit îndemnuri, decît cel mult în următoarea reflecție a lui Henry James : „Hawthorne se află tot timpul în căutarea unor imagini ce vor intra de la sine în corespondență cu faptele de ordin spiritual (...) și, bineînțeles, căutarea lui e aceea a adevăratei esențe a poeziei" [2].

În romanul lui Hawthorne, litera este vîrful unui șir care mai cuprinde pădurea, pe micuța Pearl, pe mama ei Hester Prynne, pe pastorul Dimmesdale, pe reprezentanții autorităților orășenești și pe doctorul Chillingworth. În privința lor trebuie făcută o precizare. Dacă pe planul ficțiunii toți acești semnificanți se găsesc la același nivel și se ierarhizează după criteriul locului mai mare sau mai mic ocupat în economia acțiunii, pe planul interpretării simbolului ei se vor diferenția după alt criteriu. Există în carte o înfruntare dialectică între „litera A în roșu" și „cîmpul negru", adică între scris și fondul de viață pe care se detașează, încît elementele seriei arătate se ierarhizează potrivit apartenenței mai extinse ori mai reduse la unul dintre oponenți.

Cu totul de partea scrisului — a textului —, la unul din capetele șirului, se situează *pădurea*. Ea alcătuiește tărîmul imanenței dinamice și înconjoară din toate părțile lumea supusă principiului metafizic, gata s-o năpădească. După ce a fost în pădure, evlaviosul pastor „are nevoie de toată stăpînirea de sine ca să nu dea glas cîtorva blesteme care îi treceau prin minte cu privire la Cina cea de Taină". Tot atunci se pomenește în poesia unui „scurt și viguros argument (...) împotriva nemuririi sufletului omenesc". De asemenea, pădurea nu ascultă de legea orașului. Imagine metaforică a textu-

---

[1] Nathaniel Hawthorne, apud Q. D. Leavis, *Hawthorne as Poet*, in *Hawthorne. A Collection...*

[2] Henry James, apud A. N. Kaul, introducere la *Hawthorne. A Collection...*

Scanned with OKEN Scanner

lui, pădurea cuprinde o întrepătrundere insondabilă de trunchiuri și desiș, teritoriu sălbatic și liber, locuit de oameni *străini* de civilizația orașului. În pădure, cărările nu se bătătoresc, căci sînt mereu înghițite de vegetație, urmele pașilor se șterg mereu, încît fiecare călător trebuie să-și taie alte cărări. Fapt bizar în planul ficțiunii, dar logic în cel simbolic, desișul pădurii îl îndeamnă pe preot *să scrie*. Lui Hester „litera stacojie îi îngăduise accesul" către ținutul silvestru, iar pentru Pearl, ea însăși „o altă literă stacojie", „pădurea mare și neagră (...) deveni, pe cît putu, tovarășa de joacă".

Pădurea ierarhizează personajele după măsura în care sînt sau nu „textuale". Domeniu al literei și al micuței Pearl, pădurea o atrage pe Hester, purtătoarea literei stacojii. Tînăra femeie își orientează căsuța, aflată *la marginea orașului*, către codru; iar atunci cînd privește o cărare împreună cu pastorul acesta o vede ducînd spre oraș, în timp ce Hester o urmărește cum se pierde în pădure. Totuși, neidentificîndu-se total cu textul, Hester încearcă să se libereze de povara literei atunci cînd străbate pădurea, ceea ce o determină pe fetiță să se înstrăineze de mama ei. Preotul Dimmesdale pătrunde în pădure numai fiindcă s-a asociat pentru un moment cu Hester și cu Pearl. Impulsul primit acolo îl va îndemna să dezvăluie litera scrisă pe pieptul său și ascunsă în chip semnificativ sub sutană. Semnificativ pentru că se sugerează astfel situația textului într-o structură simbolic-romantică în care el nu încetează să fie activ chiar dacă și-l subordonează o ordine cu temei transcendental. Dimmesdale, purtător, spre deosebire de Hester, al unei litere *ascunse* și tată *nemărturisit* al lui Pearl — ea însăși „altă literă" — nu supraviețuiește la lumină. Prea slab ca să trăiască expunîndu-și adevărata natură, el moare atunci cînd nu mai disimulează litera, după cum și textul pulsează în simbol numai pe ascuns. Cît despre orășeni, ei nu se duc în pădure. Supuși unui cod care interzice activitatea de tip textual, contactul lor cu pădurea — atunci cînd se produce — trece drept fenomen aberant: dintre orășeni nu are acces în pădure decît nebuna vrăjitoare, doamna Hibbins, cu atît mai scandaloasă în purtarea ei cu cît este soție de magistrat. Se

Scanned with OKEN Scanner

confirmă astfel postulatul semioticii potrivit căruia un sistem sever de constrîngeri, care reuşeşte să oculteze productivitatea de orice tip, împinge la reacţii violente, manifestate prin nebunie, vrăjitorie, sabat, artă puternic înnoitoare, mişcare revoluţionară.

Spre deosebire de pădure, *marea* ar putea simboliza chiar simbolul ca loc de contact cu spaţiul metafizic. Dacă pădurea *expune* semnul adulterului — acolo pastorul „nu e în stare să-l ascundă" —, „oceanul cel adînc (...) îl va înghiţi pentru totdeauna !" Totuşi, părerea că marea ar simboliza simbolul trebuie propusă cu nuanţări deoarece marea furtunoasă devine loc al autodeterminării. În furtună, marea există „după bunul ei plac (...) fără ca legile omeneşti să intervină prea mult în domeniul ei". Dacă mai adăugăm şi înfăţişarea marinarilor, asemuiţi cu pieile roşii ale pădurii, conchidem că marea — simbol ambivalent — simbolizează şi textul, aşa cum se va vădi la Rimbaud. Am putea fi tentaţi să vedem în mare o unitate textuală contradictorie — spaţiu al simbolului şi spaţiu al textului —, adică modernă. De fapt, însă, logica alcătuirii imaginii ei literare nu este aceea a contradicţiei menţinute, ci una a complementarităţii : într-o anumită situaţie — pe vreme senină, cînd oglindeşte cerul — marea simbolizează simbolul, iar în alta — pe furtună, cînd se învîrteşte — simbolizează textul. Chiar şi aşa fiind, marea lui Hawthorne implică un factor de modernitate : drumurile ei au destinaţie incertă, ducînd poate către *o altă lume transcendentă,* sau poate către *o altă lume a literei.*

A doua în ordinea afinităţilor cu textul se situează, după pădure, *litera.* Potrivnică atît sensului esoteric, cît şi vieţii comune, ea dă acces liber spre codru, adică spre limbajul deschis şi dinamic, neconvenţionalizat de pragmatismul orăşenesc. Raportul ei cu pădurea sugerează relaţia dintre limbajul poetic şi ansamblul deschis al limbajului. Pentru oraş şi autorităţile sale, litera nu poate fi admisă decît ca spectacol. O expun, de aceea, privirilor amuzate şi dispreţuitoare ale pieţei. *În numele regelui,* armaşul somează : „Vino, cucoană Hester, vino să-ţi arăţi litera stacojie în piaţă !" Litera semnifică adulterul, adică nerespectarea unui contract social. Dis-

Scanned with OKEN Scanner

trîndu-se pe socoteala bietei femei, orășenii nu știu că efectul literei de pe pieptul ei este „puternic și (...) nimicitor". Ca orice fapt poetic, litera își modifică sensul. La început înseamnă adulter. Mai tîrziu „spuneau că înseamnă Aptă". Unitate a limbajului — a pădurii — sau, altfel spus, element textual, litera păstrează toate potențele întregului text. Ea se detașează pe fondul negru al unui mod existențial făcut din obscurantism, constrîngere, suferință, și pune în primejdie acel mod de a trăi.

Cele mai numeroase conotații referitoare la text le oferă Pearl. Copil din flori, ea n-a fost „adusă creștinește pe lume". Le spune tuturor că mamă-sa a cules-o „în tufa de trandafiri sălbatici ce crește la poarta închisorii". A fi născut din flori înseamnă, aici, a aparține vegetației care năpădește orașul și-i sapă la temelii, înseamnă a nu fi fost creat în supunere față de legi. Pentru că prin aducerea ei pe lume „o lege imanentă fusese călcată", nici mai tîrziu copila „nu (poate) fi făcută să se supună regulilor". Ea nu cedează „nici cea mai mică fărîmă din libertatea de mișcare". Nu-și recunoaște nici un tată, fie el pămîntesc sau ceresc. Cu identitate incertă, dar mai ales stranie în purtări, o înspăimîntă pînă și pe mamă-sa, tragica Hester Prynne : „Copilule, o întreabă neliniștită și fără să primească răspuns, cine ești tu ?" De vlăstarele coloniei nu vrea să știe pentru că se joacă „în chipul sever impus de educația puritană". De aceea, doar „pădurea mare și neagră (îi) deveni, pe cît putu, tovarășă de joacă. Pe cît putu, căci pădurea și Pearl nu sînt — simbolic — de o vîrstă, ea — pădurea — fiindu-i fetiței, mai curînd, adevărata mamă.

Jucăușă, veselă și răutăcioasă, în continuă și imprevizibilă mișcare, copila pare insesizabilă. Nedumerește și fascinează. Toți se află sub puterea farmecului ei, deși nu le oferă decît spectacolul unei frumuseți cu trăsături „în totală dezordine, sau cel mult într-o ordine proprie numai lor". Căci cu toate că, vorbind, plăsmuiește „o sumedenie de personaje imaginare", ca în cea mai recentă literatură aceste închipuiri rămîn neînțelese deoarece, „trecătoare și fără șir", buimăcesc răsărind și dansînd „cuprinse de o agitație supranaturală", se prăbușesc

curînd, „istovite parcă de rapida și înfrigurata lor perioadă de viață, fiind urmate apoi de alte plăsmuiri pline de aceeași energie nestăpînită". În momentele de creativitate, Pearl bolborosește o limbă necunoscută care-l tulbură pe ascultător și are mai ales menirea s-o ferească de curiozitatea doctorală a lui Chillingworth, un fel de psihanalist *avant la lettre*, căutător de înțelesuri obscure în fiecare om. Pe ceilalți, însă, deși neînțeleasă, ea îi înviorează răspîndind în jur viață, al cărei principiu s-ar zice că este, „asemeni unei torțe ce aprinde o flacără în orice loc de care e apropiată", asemeni, s-ar spune din nou, unui semnificant.

Există totuși în Pearl și un anumit echivoc. Deși aproape în întregime „literă", ea manifestă și tendința de a urca spre metafizic. În făptura ei se recunosc cîteva dintre semnele acestuia : lumina, aerul, zborul, năzuința de a dispare. Ce-i drept, toate se pot interpreta și ca frînturi ale definirii ei metaforice ca semnificant. Pearl absoarbe și eliberează lumina, cum o atrag literele și cum le pune în mișcare ; zborul de spiriduș îi subliniază mobilitatea ; dispariția dintre oameni poate sugera refuzul de a li se supune etc. Totuși, echivocul rămîne ; îl vom regăsi în finalul romanului.

De fapt, nu sînt în carte unități exclusiv destinate să simbolizeze textul, deși pădurea, litera și Pearl aproape că o fac. Litera e stacojie — semn, poate, al suferinței omenești — și apare la un moment dat pe cer, iar pădurea se află în contact cu cerul prin apă și lumină.

La Hester Prynne constatăm echilibrul dintre trăsăturile textuale și cele ale cîmpului negru, sol germinativ al celor dintîi. Ea refuză să se lase condusă de „întunecata severitate a codului puritan", împotrivirea fiind neînduplecată și gravă în manifestări. Nutrește „gînduri care n-ar fi cutezat să pătrundă în nici o altă locuință din Noua Anglie". Crede că „ar trebui dărîmat și reconstruit întregul sistem social". Ar vrea ca „femeia să poată ajunge a ocupa în societate o poziție echitabilă, conformă naturii ei". Ultima idee nu aparține doar unui feminist doritor să-i acorde femeii un nou statut social,

Scanned with OKEN Scanner

ci țintește mai departe, urmărind aducerea în primul plan al vieții a principiului feminin, adică a unor virtualități umane diferite de cele precumpănitor pragmatice încurajate de o civilizație accentuat bărbătească. Se prefigurează aici gîndirea lui Rimbaud, convingerea lui că „femeia va descoperi necunoscutul", ca și, poate, concepția lui Jung, prelungită spre literatură de Bachelard.

Totuși, Hester nu se bucură de libertatea micuței Pearl. Trăind mereu în tensiune, mereu luptînd pînă la limita rezistenței, reușește să nu se lase copleșită de vrăjmaș, dar nu trăiește potrivit unei alte logici și de aceea nu dispune de mobilitatea firească și inalienabilă a lui Pearl. Mamă a acesteia, Hester își brodează litera pe piept și coase rochii cu „originalitate extravagantă și pitorească". Mai curînd decît să reprezinte ea însăși un element textual, Hester *produce* text, fiind totodată legată, prin suferință, de cîmpul negru, căci „nu e împunsătură de ac în această literă brodată pe care să n-o fi simțit în inima ei". Încît, cu o analogie cam simplistă, va trebui să vedem în Hester un simbol al artistului care distilează suferința umană în text, transformînd „cîmpul negru" în literă, el însuși irosindu-se în decursul acestui proces : „...o anumită ciudățenie greu de descris a croielii făcea să dispară persoana ei fizică și contururile ei să se șteargă, în timp ce litera stacojie o smulge iarăși din penumbra nedeslușită". Sfîrșitul frazei pare să spună că, scrisă fiind de artist, litera acționează la rîndu-i asupra lui și îl regenerează.

Față de Hester, pastorul Dimmesdale, părtașul suferinței tinerei femei, apare mult deplasat către cîmpul negru. Un timp, el reușește să acopere sub sutană litera de pe piept. Înțelegem atunci de ce lui Pearl — literei verzi, verzi ca pădurea — îi este silă de pastor. Dimmesdale se consumă în chinuri cît timp întemnițează litera, însă face din dezvăluirea ei prilej de înălțare către cer. Din putere subterană de descompunere a ordinii, cum era atunci cînd o acoperea sutana, litera devine semn al divinității. Numai semnificantul ascuns e textual activ într-o operă simbolică, cel imediat perceptibil se pune în serviciul sensului secund.

Scanned with OKEN Scanner

Cu toate acestea, pentru o clipă, în consonanță cu Pearl, Dimmesdale încercase în pădure sentimentul înspăimîntător și fascinant al alterității : „...pastorul izbucni fără să-și dea seama și spre nemărginita-i spaimă, într-un hohot de rîs răsunător. Îndată îi răspunse un rîset clar și vesel de copil, în care, cu un fior în inimă — dar fără a ști dacă de ascuțită durere sau de plăcere tot atît de vie — recunoscu accentele micii Pearl. Deși se află în acel moment, ca mai tîrziu căpitanul Achab în preajma leviatanului, în plină experiență textuală, pastorul Dimmesdale se integrase prea deplin în ordinea simbolică pentru ca să se poată smulge, precum Achab, din împrejmuirea ei.

Ajungînd la altă verigă a șirului, la ordinea puritană, observăm că nici aceasta — potrivnică în spirit *textului* — nu este cu totul străină de el. Numai că de data aceasta textul nu va fi nici un produs — ca rochiile cusute de Hester —, nici un păcat ascuns — ca litera de sub sutană —, ci un amuzament și o podoabă. Amuzantă i se pare armașului litera expusă de Hester în piață, iar ornamentală este decorația din casa guvernatorului : „...toată casa era decorată, după gustul ciudat al epocii, cu ornamente și arabescuri stranii, de o aparență cabalistică".

Cu totul străin de text nu va fi decît doctorul Chillingworth. El nu poate intra în relație de reciprocitate cu litera. Nefiind părtaș la viața ei, lui îi revine misiunea de a o cerceta din exterior și de a alcătui un fel de metalimbaj de tip științific referitor la litera ascunsă. Dacă romanul ar fi fost scris în secolul nostru, s-ar fi putut vorbi în legătură cu relația dintre Chillingworth și pastorul Dimmesdale despre o prea simplă și transparentă figurare a curei psihanalitice. Argumente : ideea că bolile trupului sînt cauzate de tulburări ale psihicului, sondarea precaută a amintirilor săpate adînc în inconștient, tehnica de a-l face pe „bolnav" să se descopere fără a-și da seama, pregătirea momentului catharctic cînd bolnavul se va elibera de secretele lui. Ca orice analist al textului, ca orice semiotician cu alte cuvinte, doctorul Chillingworth va descoperi un resort ascuns atunci cînd îl va determina pe pastor să-și dezvăluie

Scanned with OKEN Scanner

litera scrisă pe piept. Tocmai prin aceasta o va steriliza, îi va opri funcționarea : pastorul se va purifica pierzîndu-și totodată frămîntarea. De fapt, Chillingworth dorise să amplifice pînă la insuportabil chinurile celui care-i luase soția, așa cum și analistul speră să arate textul în mișcare. În ambele situații rezultatul este altul, poate pentru că „sîntem incapabili în prezent de a concepe o adevărată știință a devenirii“ [1].

În cîteva rînduri s-a dovedit pînă aici că finalul unei opere dobîndește uneori un înțeles deosebit : el poate duce mai departe sau se poate împotrivi desfășurării de pînă atunci. De exemplu, sfîrșitul aventurilor lui Gordon Pym atinge pragul unei practici literare noi, în vreme ce finalul din *Elixirele diavolului* aduce reintegrarea în ordinea inițială pusă în primejdie de cele petrecute ulterior. La prima vedere, *Litera stacojie* se termină la fel. Mărturisindu-și vina, pastorul moare absolvit de păcat și se întoarce la Dumnezeu. Pentru întîia dată mișcată de soarta unui om, în Pearl se trezește sensibilitatea care-i va îngădui să devină soție și mamă. Concetățenii o prețuiesc din nou pe Hester. În toate privințele, ordinea pare să se fi restabilit.

Faptele nu pot fi contestate, însă cred că, spre deosebire de finalul din *Elixirele diavolului,* cel de față nu este univoc. Dimmesdale se căiește public și își dezvăluie litera de pe piept, dar gestul se petrece și deoarece în urma ședерii în pădure și a întîlnirii acolo cu micuța Pearl s-a prins și pastorul în lanțul semnificanților care, împreună, formează o metaforă a textului literar. În această situație, litera de pe piept nu mai putea să rămînă ascunsă ca sensul secund în structura simbolică. De asemenea, dacă Pearl izbucnește în lacrimi și-l sărută pe pastor după ce, pînă atunci, îi fusese silă de el, n-o face pentru că s-a întors la Dumnezeu, pe care ea îl neagă, și nici numai pentru că a impresionat-o gestul lui disperat. Ce-i drept, într-o lectură realistă a romanului transformării lui Pearl i se poate atribui doar acest mobil : descoperirea omeniei în contact cu suferința. Însă lectura realistă intră în concurență cu alta,

[1] Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Editions du Seuil, 1973.

simbolică, ce observă că deschiderea fetiței către pastor îi dă acesteia încă un prilej să se apropie de literă, căci după mîntuire Dimmesdale a devenit purtătorul unei litere descoperite. Pearl se bucură că semnul scris a ieșit la lumina privirii tuturor. Prin urmare și pastorul ne obligă la o ezitare ; atitudinea sa din final înseamnă și ștergere și apariție a literei în același timp.

Revenind la Pearl, să adăugăm că deși devine femeie și mamă, ea continuă să se manifeste „literal". De acolo de unde se află, îi trimite lui Hester semne bizare, „scrisori cu peceți purtînd un blazon necunoscut în heraldica engleză". Dispariția lui Pearl sugerează accesul la o *altă lume*, dar și — totodată — continuarea scrierii textuale. Avem motiv să credem că la fel ca Pearl va fi și copilul ei, de vreme ce Hester îi brodează rochii tot atît de strălucitoare cît fuseseră cele ale fetiței ei, rochii ce „ar fi stîrnit un adevărat scandal" în comunitatea puritană. Prin urmare și Hester continuă să trăiască așa cum trăise pînă atunci : poartă mai departe litera pe piept și țese broderii.

Moby Dick sau balena scrisă

Opera lui Melville stă, în centrul zonei literare ce ne interesează, ca o lentilă măritoare, colectînd raze de departe și răsfrîngîndu-le departe la rîndul ei. Atunci cînd Al. Philippide evocă „forțele întunecate" hoffmanniene, adaugă că ele se vor prelungi pînă la Moby Dick [1]. Jean-Jacques Mayoux [2] și Jacques Cabau [3] fac amîndoi aceeași apropiere între albul balenei și albul din *Gordon Pym*. Observația lor reamintește că arhivarul Lindhorst se prefăcea într-o pasăre albă, după cum albe sînt și păsările poești de la pol și albi albatroșii lui Melville. Între Hawthorne și Melville apropierile se impun de la sine, întrucît cei doi scriitori au fost prieteni, iar autorul lui *Moby Dick* l-a admirat fără rezerve pe cel al *Literei stacojii*. Aleg la întîmplare două exemple: Richard Chase face o curioasă legătură între Achab și Chillingworth [4], iar F. O. Mathiessen propune una mai firească între

---

[1] Al Philippide, Prefață la E.T.A. Hoffmann, *Povestiri fantastice*, Editura Gorjan, 1943.

[2] Jean-Jacques Mayoux, *Melville par lui-même*, Editions du Seuil, 1958.

[3] Jacques Cabau, *op. cit.*

[4] Richard Chase, *Melville and „Moby Dick"*, în volumul *Melville. A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New York, 1962.

Scanned with OKEN Scanner

același Chillingworth și Claggart, vrăjmașul lui Billy Budd [1]. Pentru Marius Bewley, Moby Dick este „aproape ca și Maldoror" [2]. Serge Fauchereau descoperă o „corabie beată" în lirica lui Melville [3]. Aș adăuga că, dacă, după spusa lui Bewley, „Achab este vinovat de cel mai democratic dintre păcate — negarea ierarhiei dintre suflet și corp", atunci Melville îl întîlnește și pe acest teren pe Rimbaud. În cartea pe care i-a consacrat-o, Sorin Titel se referă la lumea lui Melville ca la una „a delirului rimbaldian" [4]. La rîndul său, Michel Zéraffa găsește puncte comune între Kafka și Melville, mai exact între *Castelul* și *Benito Cereno* [5]. Acestora li s-ar putea alătura alte mărturii. Închei totuși aici plasarea scriitorului între afini, nu însă înainte de a atrage atenția asupra unei tulburătoare analogii. Melville îi scria lui Hawthorne în 1951 : „Dacă veți răspunde, și anume pe adresa lui Herman Melville, s-ar putea să faceți o greșeală căci chiar degetele ce conduc această pană nu sînt tocmai aceleași care au apucat-o". Iar Mallarmé îi va scrie șaisprezece ani mai tîrziu, prietenului său Cazalis : „Mărturisesc dealtfel, dar numai ție, că am nevoie, atît de mari au fost neajunsurile triumfului meu, să mă privesc în oglindă pentru ca să gîndesc și că dacă ea n-ar fi în fața mea pe masă, aș redeveni Neant. Ceea ce înseamnă că sînt acum impersonal, și nu acel Stéphane pe care l-ai cunoscut." Ambele scrisori spun, în termeni abia echivoci, o constatare nu de mult înregistrată de teoria literară : scrierea îl impersonalizează, îl rătăcește de la sine, îl schimbă pe autor.

Literatura lui Melville alcătuiește, între altele — *Moby Dick* în primul rînd — un vast poem despre scriere, cum s-a și afirmat de repetate ori. Jean-Jacques Mayoux, de exemplu, socotește că „balena este semn și

---

[1] F. O. Mathiessen, *Billy Budd, Foretopman*, în vol. *Melville. A Collection of Critical Essays.*

[2] Marius Bewley, *Melville and the Democratic Experience*, în vol. *Melville. A Collection...*

[3] Serge Fauchereau, *Melville poète*, în „L'Arc", 41/1970.

[4] Sorin Titel, *Herman Melville, Fascinația mării*, Editura Albatros, 1975.

[5] Michel Zéraffa, *Benito Cereno*, in „L-Arc", 41/1970.

acoperită de semne (...) Trupul ei este gravat cu hieroglife." Că tema scrierii creatoare străbate romanul, o spune limpede Howard P. Vincent:

„Am avea de cîştigat cercetînd în *Moby Dick* tot ceea ce mărturiseşte despre actul creator, atît sub formă explicită, cît şi sub formă de metaforă semnificativă. Problema îl obseda de mulţi ani pe creatorul lui Ishmael. El introdusese în *Mardi* tema imaginaţiei creatoare şi a actului scrierii, şi ţesuse aceeaşi temă în trama povestirii *Cămaşa albă*." [1]

După Vincent, vînarea balenei este ea însăşi o metaforă elaborată, dusă pînă la capăt, a actului creator, deci a cărţii. Aşa cum grăsimea balenei hrăneşte, topindu-se, flacăra de sub cazane, încît „balena formează combustibilul ei propriu şi alimentează cu propriul ei corp focul care o consumă", la fel Ishmael îşi hrăneşte cartea despre vînătoarea de balene cu combustibilul actului său creator. O metaforă asemănătoare va crea mult mai tîrziu Francis Ponge în poemul *Le Savon*.

În termeni mai succinţi decît ai lui Vincent, spune şi Marius Bewley că *Moby Dick* alcătuieşte „un magnific simbol al creaţiei înseşi". Eugen Schileru atrăgea atenţia asupra corespondenţelor remarcate de comentatori între „Moby Dick, balena albă, monstruosul leviatan şi *Moby Dick*, opera, un alt colos, dar de hîrtie şi cuvinte". Tot aici trebuie semnalată şi apropierea făcută de Jean-Marie Gardair între Moby Dick şi limbaj. Îndată ce se iveşte balena, „mecanismul vorbelor se strică (...) prezenţa ei înnebuneşte limbajul..." [2].

Sînt, aşadar, destule îndemnuri — de fapt, mai multe decît în legătură cu oricare alt autor comentat — pentru a continua căutarea. Punîndu-ne, pentru început, problema mediilor acţiunii din *Moby Dick* întîlnim imediat semnele simbolice cunoscute. Îndată după ce-şi declină identitatea, Ishmael adaugă că nu-l leagă nimic de uscat. Nu-l suportă decît la marginea lui dinspre ocean, a

[1] Howard P. Vincent, *Ishmael écrivain et critique d'art*, în „L'Arc", 41/1970.

[2] Eugen Schileru, *Prefaţă* la Herman Melville, *Moby Dick*, Editura tineretului, 1962.

Scanned with OKEN Scanner

cărui chemare îl tulbură. Singurul pămînt în mod trecător tolerabil i se pare cel al insulei Nantuckett, pentru că de acolo se pornește pe apă, și al insulelor de unde sînt originari harponierii iscusiți. Numai că insulele lor nu sînt trecute pe nici o hartă. Întîmpinîndu-l pe Ishmael, oceanul năvălește pe uscat cu numeroase semne rău prevestitoare. Cum spune, mai poetic, Sorin Titel, „vîntul aduce din larg un înfricoșător miros de moarte".

Hanul unde trage Ishmael se numește „La jetul balenei" și are „pereții îmbrăcați în lambriuri învechite, asemenea parapetelor unei bătrîne corăbii scoase din uz". Într-una din încăperile lui, „ai fi zis că te afli în cocpitul unei venerabile corăbii". Barul este „aidoma capului unei balene". Pe perete atîrnă un tablou reprezentînd un leviatan. Ishmael intră într-o biserică unde predicatorul se urcă în amvon „pe o scăriță dreaptă, ca acelea folosite în largul mării pentru a te urca dintr-o barcă pe puntea unei corăbii". Acolo se află o imagine „înfățișînd o navă ce înfrunta cu semeție o furtună înspăimîntătoare". Amvonul însuși pare vîrf de corabie. În asemenea ambianță, predica nici nu s-ar putea referi la altceva decît — premonitor — la legenda lui Ionas, cel înghițit de balenă.

Uneori, semnele oceanului pe uscat sînt mai puțin apăsate, mai insidioase. De exemplu, proprietarul hanului se numește Coșciug și îl găzduiește pe Queequeg, harponierul care-și va fabrica pe vas un coșciug unde-i va plăcea să doarmă. Corabia însăși va fi pînă la urmă un coșciug al marinarilor, îngropat în ocean.

În schimb, semnele uscatului pe apă sînt puține și se șterg cu vremea. Dacă atunci cînd întîlnește o primă corabie căpitanul Achab îi comunică unde să fie trimise scrisorile mateloților săi, mai tîrziu nu se va mai vorbi cu prilejul unor astfel de întîlniri decît despre balenă, discuții orînduite într-o adevărată escaladă. De pe *Bouton-de-rose* i se răspunde lui Achab că nici n-au auzit de vreo balenă albă. Căpitanul de pe *Enderby* o văzuse pe Moby Dick cu un sezon în urmă și își pierduse un braț încercînd s-o vîneze. Căpitanul de pe *Rachel* se afla, la vremea întîlnirii cu Achab, în căutarea fiului său pierdut pe urmele balenei. În sfîrșit, cei de pe *Des-*

Scanned with OKEN Scanner

fătarea — nume ironic, desigur, dar semnalînd și plăcerea explorării primejdioase a oceanului (a limbajului) — tocmai suferiseră agresiunea lui Moby Dick. După această întîlnire, nu mai rămînea decît ca ultimul martor al uscatului — corabia *Pequod*, pornită de la Nantuckett — să dispară în valuri, în luptă cu balena. Căci doar armatorii dornici de profit crezuseră că vasul pornea în larg ca să se întoarcă. De fapt, *Pequod* este o „corabie beată", condusă de un om înnebunit de patima înfruntării, o corabie dintre cele pornite de pe uscat pentru ca să-și împlinească destinul. De aceea, Achab nu navighează pe lîngă coaste, cum ar fi cuminte, dar unde n-o poate găsi pe Moby Dick, și cu atît mai mult nu acostează niciodată. Are, pentru traiul echipajului său, apa luată cu sine și aerul dimprejur.

Aerul — și el simbolic — este în roman un mediu mai puțin încărcat de semnificații decît apa, totuși nu lipsit de ele. Moby Dick întreține „o legătură necunoscută pînă azi și nebănuită cu aerul de afară", încît „puterea sa grozavă ia naștere din cel mai neglijabil și mai fragil element". Un fel de identitate există între el și apă, „datorită căreia celor ce călcau pe punte li se părea că au aer sub picioare". Se vădește limpede, dincolo de identitatea pomenită, tendința lui *Pequod* de înălțare către o lume superioară. Se adaugă prezența pe corabie a unor ființe misterioase, venite nu se știe de unde pentru a-l sluji pe Achab, fără să aflăm vreodată dacă sînt de origine divină sau demonică, dacă au o acțiune malefică sau binefăcătoare.

Sinonim de mai slabă intensitate al mării, aerul se deschide și el, ambiguu, atît către o semnificație romantică — aceea de spațiu ideal —, cît și către una modernă, ca loc al explorării active a limbajului. În ambele accepțiuni, aerul rămîne abia un ecou al mării, a cărei interpretare se impune în primul rînd.

Orientează către înțelegerea mării ca zonă a creației chiar glosarul cărții, întocmit de autor, unde se spune că pe cînd „corpul navei peste linia de plutire" se numește „opera moartă", „corpul navei sub linia de plutire" — acolo unde nava se scufundă în valuri — este „opera vie". Numeroase alte semne ale scrisului artis-

Scanned with OKEN Scanner

tic, de-a lungul întregului roman, completează aceste precizări. Oferă o indicație, încă vagă, imaginea oceanului întins „ca un covor peste valuri". Ceea ce n-ar spune nimic dacă n-ar fi vorba de un covor turcesc, deci de o suprafață acoperită cu desene. Pe foaia „ca un pergament nemăsurat" a mării, dîrele lăsate de balenă sînt un fel de rînduri scrise : „...pentru iscusința uimitoare a acestui urmăritor, proverbiala vremelnicie a scrisului pe apă nu există, pentru el un silaj este tot atît de trainic ca și un drum pe uscat". Pojghița fină care acoperă corpul balenei poate sluji la citirea literelor unei cărți, mai ales dacă acea carte tratează despre balene : „...chiar eu sînt stăpînul unor astfel de bucăți uscate, pe care le folosesc ca semne de carte în volumele mele despre balene. Sînt transparente, așa cum am mai spus, cînd le pun pe pagina tipărită am cîteodată impresia că măresc. Oricum ar fi, e plăcut să citești despre balenă chiar prin ochelarii ei". Balena are, așadar, însușirea de a se revela pe sine. Corpul ei, pagină albă și aglomerare de semne în același timp — albul balenei fiind brăzdat de linii — duce cu gîndul la logica paradoxală a textului, în spațiul căruia componentele tind să fie identice cu contrariul lor. Melville insistă asupra scrisului care acoperă trupul lui Moby Dick, scris de mare complexitate, amănunțit, hieroglific, dispus la mai multe niveluri („...semnele acestea lineare servesc ca fond altor numeroase desene"). Pe capul balenei se zăresc alte linii, nici ele simple crestături, de vreme ce sînt „emblematice" și „ciudate", neinterpretabile. Dealtfel, nici numele unor specii de balene nu pot fi înțelese uneori : „Ar mai trebui adăugată o listă de alte balene cu existență nesigură, blagoslovite cu tot soiul de numiri ciudate. Le înlătur pe toate ca avînd nume învechite și... imaginare, pline de leviatanism, dar fără vreo semnificație anumită". Ca și viața, ca literatura, existența cașalotului rămîne mereu de scris, oricît s-ar scrie despre ea ; „științific ori poetic", cașalotul nu apare în întregime „în nici o literatură".

Afară de semnele întipărite pe trupul ei, balena mai și produce semne, tot atît de bizare, „care rămîn nelămurite". După cum desenele de pe pielea ei se combină,

Scanned with OKEN Scanner

se amestecă și se acoperă într-un vast ansamblu, tot așa își răspund și semnele descrise împreună cu alte balene, reunite „în cor". Ele formează atunci — cam ca și păsările în stol la Lautréamont, mai tîrziu — cercuri concentrice, agitate și dezordonate la margini, tot mai line pe măsură ce se apropie de un centru nemișcat, părînd a fi producătorul întregului joc, al întregului *text.* Iar vînătorii de balene pătrunși în spațiul acela dinamic sînt prinși în vîltoarea lui, așa cum cititorii unui text îl parcurg în toate direcțiile și se lasă duși de mișcarea lui uneori vertiginoasă. Comparabilă cu aceea a limbajului poetic, agitația oceanului nu se potolește niciînd și pare să-și aibă finalitatea în sine, căci „păsări pești păreau condamnate să înoate veșnic, fără speranța de a ajunge la vreun liman, ori să bată fără tihnă din aripi". Peștii și păsările sînt sinonime simbolice. Melville le decodează ca *gînduri :* „Ici și colo, foarte sus, pluteau aripile albe ca zăpada ale unor păsări mici, imaculate : erau gîndurile blînde ale aerului, elementul feminin. Ici și colo, în adîncuri, în albastrul fără fund, înotau leviatani viguroși, pești spadă și rechini, erau gîndurile aspre, tulburi și ucigătoare ale mării, elementul masculin." Despărțirea elementelor seamănă izbitor de bine cu cea propusă mai tîrziu de Bachelard în *Poétique de la rêverie*, acolo unde deosebește poezia feminină a reveriei, de cea virilă a visului, dominată de inconștient. De asemenea, ne-a devenit familiar, citindu-i pe Hoffmann și pe Edgar Poe, albul semnificativ al păsărilor.

O țesătură de semne etalează și insula Tranqua din *mările sudului,* „covor somptuos" cu „urzeala și bătătura" în cîrceii viței-de-vie și cu „figurile" în flori. Acolo, printre ramurile încărcate, străbate „aerul emițător de mesaje" și „totul se mișcă fără încetare". Principiul acestui text vegetal pare să fie iarăși balena, al cărei schelet se află în centrul insulei.

Spre deosebire de Tranqua, loc de baștină al unor negri, prezumtivi vînători de balene, Nantuckett, pămînt al albilor supuși ordinii pragmatice și deci neînzestrați pentru practica textuală, nu este o pagină scrisă, ci numai o „hîrtie sugătoare".

Scanned with OKEN Scanner

Balena se află și la originea altui desen complicat, țesut de vînători din struna harponului, „cu rotocoalele ei complicate care se răsucesc peste tot locul și aproape în toate direcțiile". Semnele inspirate de balenă diferă de scrisul obișnuit. Băștinașii din Tranqua scriu hieroglific analele insulei pe vertebrele balenei. Harponierul negru Queequeg desenează un soi de X în locul semnăturii. Tot el sculptează lemnul coșciugului, reproducînd tatuajul care-i acoperă trupul și imaginînd „figuri și desene grotești". Pînă și vîrful semeț al lui *Pequod* se înalță sculptat deasupra valurilor.

Nu numai sculpturile, dar mai toate semnele sugerează o activitate de tip artistic. Nu va mira, desigur, că ele gravitează în jurul balenei, numită de Melville „regina creației". Tot ce vine în atingere cu ea poartă, într-un fel sau altul, pecetea artei. Strigătul lui Tashtego răsună „muzical" ; struna la capătul căreia se află harponul vibrează „ca o coardă de harfă" ; trei negri din Long Island cîntă „o gigă înnebunitoare, cu arcușuri făcute din fildeș de balenă" ; purtați de leviatanul străpuns cu harponul, vînătorii au „senzații de delir" ; balena înoată „dumnezeiește", încît e „numai farmec și ademenire".

Prelucrarea uleiului balenei, ulei „de o valoare particulară", simbolizează — s-a mai spus — chiar procesul de creație. Contrar așteptărilor, uleiul răspîndește „un aer înmiresmat". Devine evident, cînd i se atribuie miresme grăsimii de balenă, că nu avem a face cu o relatare realistă, ci cu una simbolică. Muiate în spermanțet, mîinile vînătorului sînt „suple ca țiparii", gata „să șerpuiască și să onduleze", aidoma Serpentinei și surorilor ei. Ca în *Le Savon* de Francis Ponge, altă poetică simbolizată, și aici mîinile transformă uleiul în „struguri foarte copți" ce răspîndesc o aromă pură „ca parfumul violetelor de primăvară". Ca săpunul lui Ponge, iarăși, „substanța inefabilă (...) are calitatea rară de a potoli fierbințeala mîniei", adică acționează catharctic. Totuși, efectul principal al uleiului va fi delirul, un delir al activității, pornire de a colabora cu cît mai mulți în frămîntarea binefăcătoare a grămăjoarelor de spermanțet. Ținînd seama și de alte semnificații ale cărții,

Scanned with OKEN Scanner

se poate accepta ca sens simbolic al frămîntării spermanțetului activitatea poetică generalizată. Dorința ca toți oamenii să se cufunde în uleiul balenei anunță previziunea lui Rimbaud referitoare la un limbaj universal cu însușiri esențiale, ori ideea lui Lautréamont că „poezia trebuie făcută de toți. Nu de unul."

O ultimă observație în legătură cu prelucrarea trupului balenei. Partea cea mai prețioasă, „chihlimbarul cenușiu", se găsește în grăsimea aproape putrezită a unor balene bolnave. În cazul lor, restul trupului se aruncă. Mă întreb dacă nu se prefigurează aici o concepție de felul celei a lui Mallarmé care va privilegia limbajul poetic, disprețuind ca prozaic, ca „reportaj universal", *tot restul*. Se schițează o nepotrivire cu ideea anterioară, cea despre capacitatea „creatoare" a întregului corp al balenei, a întregului limbaj. Însă și la nivel teoretic cele două concepții vor coexista mult timp, uneori la același autor. Ce-i drept, putregaiul nu sugerează cel mai bine limbajul nepoetic, reportajul universal, el conotînd proliferare necontrolată, nu uscăciune și sărăcie. Putregaiul ar fi mai curînd un îngrășămînt, un sol fertil, favorabil formării limbajului poetic care ar rămîne, totuși, o raritate prețioasă. Există la Melville și imaginea romantică a unui mediu vast în întregime creator : oceanul. O pătură îngustă doar, uscatul — corespunzător limbajului pragmatic —, nu participă la dinamismul creator, dar și din uscat se recuperează o parte analoagă cu viața de pe ocean. Așa ar fi hanul lui Coșciug, biserica în formă de balenieră și, în întregime, insulele sudului.

Ubicuitatea lui Moby Dick intensifică și dramatizează permanența creației oceanice : „Una din născocirile cele mai nebunești ale superstițioșilor era că Moby Dick se afla pretutindeni, fiindcă o întîlniseră în același timp sub două latitudini opuse". Nu trebuie, cred, să ne lăsăm înșelați de aprecierea acestei opinii ca „născocire nebunească", ci să vedem mai curînd în ea sublinierea faptului că Moby Dick generează literatură — ficțiuni, născociri — și că logica acesteia diferă de cea comună întrucît admite posibilitatea ca un lucru să fie sub două latitudini opuse, el însuși și altul, în același timp.

Scanned with OKEN Scanner

De aceea, se impune și corectarea impresiei că în concepția melvilliană creația ar fi omogenă, exclusiv euforică, impresie izvorîtă din interpretarea prelucrării spermanțetului ca proces de creație artistică. În realitate, creația apare tot atît de greu de definit pe cît de insesizabilă rămîne balena albă, căci reunește fără excludere reciprocă principii la prima vedere incompatibile. Creația stă sub semnul ambiguității, cum o dovedește capitolul în care un bătrîn ciudat îi transmite lui Ishmael, înainte de îmbarcare, un avertisment indescifrabil : „...se va întîmpla ce trebuie să se întîmple. Sau poate că, la urma urmelor, nu se va întîmpla nimic.“ Ishmael apreciază că vorbele lui Elijah sînt „în doi peri“, că ele caută „parcă să dea în vileag ceva“, ceea ce-l neliniștește. Or, tocmai către o asemenea literatură înaintează Melville cu pași mari, literatură ce iscă în cititor un proces de cercetare semantică deoarece nu dă la iveală nici o evidență, nici un sens concluziv.

Tot atît de ambiguă se arată a fi balena, agresivă dar și producătoare de efecte catharctice : „Potolită, amăgitor de potolită, așa apăreai, o, balenă, în ochii tuturor celor care te vedeau pentru întîia dată, oricare ar fi fost numărul celor pe care îi înșelaseși și îi omorîseși mai înainte“. Balena omoară și totuși frumusețea ei fascinează. La rîndu-i, este omorîtă, iar atunci „își produce singură combustibilul și arde în flacăra propriului ei corp“, cam așa cum literatura arde într-un spațiu unde razele ei se înmulțesc între oglinzi ce se contrapun.

De fapt, orice balenă poate fi omorîtă, dar Moby Dick rămîne mereu vie, după cum literatura rămîne mereu întreagă tocmai pentru că se consumă. Rămîne întreagă pentru că se schimbă fără încetare, adică moare fără încetare, într-un fel. Nu poate fi surprinsă ci scapă de sub definiții, așa cum și Moby Dick „se schimba deodată la față“ atunci „cînd fugea dinaintea vînătorilor victorioși“. Blîndă și răutăcioasă, frumoasă și înspăimîntătoare, inteligentă și de neînduplecat, pretutindeni și insesizabilă, balena e mereu *altfel* și nu se lasă cunoscută decît cu aproximație, sau numai de cel ce se angajează în jocul sinucigaș al vînătorii, cum nu se poate scrie cu adevărat revelator despre literatură decît dină-

Scanned with OKEN Scanner

untrul ei, acceptînd pierderea de sine în dinamismul ei, practicînd-o :

„...leviatanul e singura creatură din lume care va rămîne pînă la urmă nepictată. Unele din portretele lui pot fi mai asemănătoare decît altele, dar nici unul nu poate să-l înfățișeze prea exact. Nu avem deci posibilitatea să știm sigur cu ce făptură de pe pămîntul acesta seamănă el. Singurul chip de a căpăta o slabă idee de forma lui e să mergeți dumneavoastră înșivă să-l vînați ; dar făcînd astfel, riscați să vă scufundați pentru totdeauna în ocean, mulțumită lui."

Diferența specifică a leviatanului își găsește semnul în culoarea albă, receptacol paradoxal de blîndețe „care încleștează sufletul de groază". Ca la Poe, culoarea albă sugerează foaia de hîrtie. Tot ca la Poe, se depășește aici opoziția romantică, menținută de Hoffmann ori Hawthorne, între un mediu bun și unul rău, unul alb și unul negru, albul fiind aici totodată fascinant și îngrozitor, fiind mediul activ, „literar", ce tinde să ocupe întreg spațiul. S-ar părea că exagerez, întrucît pe ocean se dă o veșnică luptă, iar căpitanul Achab și Moby Dick sînt adversari ireductibili, încît s-ar crede că ei formează termenii unei opoziții romantice. Aceasta există în parte, dar pusă în paranteză de identitatea în anumite privințe a celor doi oponenți. Achab seamănă destul de bine cu Moby Dick — deși se și deosebește mult — căci inițiază și el o activitate de tip artistic. Nu întîmplător, *Pequod* navighează la un moment dat împotriva ordinii naturale, atunci cînd compasul arată estul, iar corabia se îndreaptă de fapt către vest. Achab stimulează energii și declanșează o acțiune fără scop lucrativ, consumîndu-se el însuși în actul său.

S-ar mai putea crede că deosebirea dintre balenă și Achab stăruie în opoziția dintre inteligența diavolească și nebunie. Starbuck, încarnarea rațiunii pragmatice și a bunului-simț, îl socotește nebun pe comandantul său, dar recunoaște că i-a paralizat și lui judecata. Și în alt loc se afirmă despre Achab că „demența lui lua cu asalt limpezimea minții". Însă mintea lui Achab nu se întunecă. Nebunia lui este o altfel de inteligență, în stare să se cunoască pe sine — nou argument în favoarea citi-

Scanned with OKEN Scanner

rii cărții ca oglindire de sine a literaturii : „Ei mă cred nebun. Starbuck mai ales ; dar eu sînt alt soi de apucat, sînt mai nebun decît nebunia ; sălbăticia mea e dintre cele care nu se liniștesc decît ca să se studieze mai bine și să se înțeleagă."

Totuși, Achab și Moby Dick nu sînt egali. Balena ocupă în carte o poziție ierarhic superioară tuturor celorlalte făpturi. Forța ei de determinare se recunoaște pînă și în înfățișarea mutilată a lui Achab. Dar, în ciuda disproporției, în *Moby Dick* poate fi recunoscut, întreținut în poemul romantic întemeiat pe opoziții ireductibile, un poem modern al interrelației și al contaminării reciproce a opușilor. Voi reveni, în finalul cărții, asupra acestui aspect. Pînă aici am încercat să arăt că dacă opera cuprinde, ca orice poem romantic, un sens secund, acel sens propune simbolic o poetică în mare măsură nouă.

Nici din celelalte cărți ale lui Melville nu lipsesc asemenea conotații. Naratorul din *Taipi* — prima sa povestire — ascultă și el chemarea de a explora marea ca pe o lume străină. Însă el nu devine încă un adevărat Achab deoarece, așa cum observă Jean Laude, refuză să treacă un prag hotărîtor, refuză să se lase tatuat, adică scris.[1] Naratorul din *Taipi* nu vrea să fie un sălbatic, un Queequeg, sau un „nebun" precum Achab, nu vrea să se identifice cu scrisul și de aceea rătăcirea lui pe mări ia sfîrșit — el se întoarce cuminților în patrie. Despre o călătorie fără întoarcere, aidoma celei din *Moby Dick*, povestește Melville în *Mardi*, unde drumul pe mare semnifică activitatea gîndirii ca urmare a unei agresiuni împotriva ordinii. Și căutarea lui Taji, personajul din *Mardi*, se leagă simbolic de alb. Pe erou îl cheamă în valuri o formă albă plutind în adînc. În *Cămașa albă*, culoarea este ambiguă, adică oribilă și fascinantă ca în *Moby Dick*. În schimb, în *Billy Budd* se petrece o schimbare, observată de F. O. Mathiessen : „Albul nu mai e ambiguu cum era în *Pierre*, oribil ca în *Moby Dick*. El și-a redobîndit conotațiile purității și ale inocenței." Cu

[1] Jean Laude, *Les îles fortunées*, in „L'Arc", 41/1970.

alte cuvinte, a redevenit simbol al spațiului metafizic. Dacă ținem seama de faptul că *Billy Budd* încheie opera de povestitor a lui Melville, ajungem la concluzia că ieșirea acestuia din literatură a coincis cu încheierea meditației asupra ei, după cum *Urciorul de aur* și *Elixirele diavolului* se terminau atunci cînd ordinea veche se reconstituia. Cu un final mai deschis, *Litera stacojie* repeta numai în parte același traiect.

N-am pomenit pînă aici două scrieri melvilliene al căror comentariu se adaugă în chip firesc constatărilor de mai sus. Dintre ele, *Encantados, sau insulele fermecate*, deși publicată mai tîrziu decît cealaltă — *Bartleby* —, are afinități mai evidente cu *Moby Dick*.

În *Encantados*, semnificația simbolică se anunță încă din motto — versuri de Spenser, poet englez din secolul al XVI-lea — unde sînt evocate insule fără trup statornic, deșucheate, hoinare, ce amăgesc și întind capcane, silindu-l pe călător să rătăcească la nesfîrșit. O întreagă poetică a textului în cîteva versuri.

În insule crește o vegetație „înșelătoare“ și „fără nume“, ascunzînd nebănuite abisuri. „Faguri“ de grote „întortocheate“ adăpostesc „pești feerici — foarte bizari“. Insulele apar „de fiecare dată sub o altă înfățișare“ și „produc tot felul de iluzii optice și miraje“. Atrăgînd corăbiile într-un joc perfid de curenți și de acalmii, le fac să piardă direcția, obligîndu-le să rătăcească la întîmplare pe ocean. Vîrtejul împiedică navele să revină spre uscatul de care s-au desprins, le silește să se rotească mult timp în neștire și în cele din urmă le năruie în valuri, cum se întîmpla în Maëlstrom-ul lui Poe și cum își va dori corabia beată. Excluzînd aproape cu totul semnele lumii comune, *Encantados* pare să sugereze că este în natura literaturii să fie altfel decît pragmatică, univocă, ierarhizantă, supusă principiului metafizic și sensului dinainte stabilit. Sugestia crește mai ales la ivirea unei corăbii perfect adaptate la condițiile mării — insesizabilă și schimbătoare la înfățișare, arborînd pe rînd și ironic cînd pavilionul unei țări, cînd pe cel al alteia, înainte de a dispare din calea urmăritorilor înmărmuriți.

Scanned with OKEN Scanner

Cel mai important fapt literar din *Encantados* se află, cred, într-un episod unde cartea își depășește condiția simbolică. Mă refer la povestea lui Oberlus, dezertorul alb, mai diabolic decît băștinașii insulelor, zdrențăros, urît și noduros, minte primitivă, dar vicleană care, ca un strămoș al lui Ubu, devine stăpînul unei insule, îi reduce la sclavie pe navigatori și dispare într-o bună zi, după ce lasă un mesaj sarcastic, cu un post-scriptum impenetrabil : „Dincolo de peretele de zgură, lîngă cuptor veți găsi cloșca cea bătrînă. N-o omoriți, aveți răbdare, am lăsat-o să clocească ; dacă va avea pui, vi-i las moștenire, oricine ați fi. Dar să nu numărați puii înainte de a ieși din găoace."

La început, Oberlus pare să fie un fel de spirit al insulei. Pe parcursul narațiunii conotația pălește, ceea ce se impune fiind concretețea bizară a personajului, eficacitatea implacabilă a acțiunilor lui și farsa de mai sus. Atunci cînd, în încheiere, Melville precizează : „...am fost informat că scrisoarea nu numai că vădea o anumită îndemînare de a scrie, dar era plină de o stranie impertinență satirică", mai mult decît de simbolul unei viitoare literaturi s-ar putea vorbi de caracterizarea celei deja practicate. Fragmentul se arată pe sine ca pe propriul său mesaj, acționează asupra cititorului prin chiar modalitatea sa, adică prin felul cum îi tulbură gîndirea și nu prin ceea ce comunică. Totuși, fragmentul rămîne izolat în ansamblul operei, comparabil cu finalul aventurilor lui Pym.

S-ar părea că nu există puncte comune între „poemele mării" și *Bartleby*. În timp ce acelea erau proze poetice de tip romantic, evident simbolice, aici avem a face cu o nuvelă scrisă sobru și cuprinzînd fantasticul într-un cadru realist. Ne poate duce cu gîndul la Gogol, Dostoievski, Cehov și chiar la Kafka. Dacă citim *Bartleby* ca pe o povestire de Cehov, relatare a unei situații sfîșietoare care, consumîndu-se, lasă un durabil gust amar, sau dacă o citim cum am citi *Metamorfoza* lui Kafka, scriere despre un fapt enigmatic ce nu se cere descifrat, atunci nuvela se impune cu o mare pregnanță. Însă *Bartleby* include și un simbol interpretabil, asupra căruia mă voi opri.

Scanned with OKEN Scanner

Cine-l cunoaște pe Bartleby, îl poate compara cu „o epavă în mijlocul Atlanticului". Nu cu totul rupt de povestirile mării, deci, el este mai curînd o epavă pe uscat, căci refuză cu patetică îndărătnicie să se încadreze în ordinea tuturor. Bartleby nu vrea să fie băcan sau funcționar, nu se lasă cumpărat și, după o scurtă tentativă — timp cînd se dovedise a fi „cel mai bizar" copist —, renunță definitiv „la munca de contopist", adică la reproducerea fără modificări a unei scrieri lipsite de misterul manuscriselor lui Lindhorst. Am reintrat astfel în miezul problemei : Bartleby este un nou agent al scrisului literar, al celui producător de transformări profunde în conștiință și în lume tocmai pentru că nu și le propune, pentru că nu-și fixează o finalitate exterioară. Înainte de a încerca zadarnic să practice scrisul util, Bartleby fusese funcționar la arhiva „scrisorilor refuzate", iar slujba lui era aceea de a le da foc, consfințind — parcă — scoaterea scrisului din circuitul informațional.

Pînă la urmă, personajul se dovedește incapabil de a se adapta la rațiunea comună. Și tocmai „nebunia" sa devine simbol al literaturii. Inadaptarea la logica obișnuită este sancționată brutal de societate prin arestarea lui ca vagabond. Deși pare cu totul lipsit de agresivitate, el reprezintă o primejdie, căci bîntuie clădirea notariatului și împiedică desfășurarea activității administrative. Se face vinovat de propagarea unui sentiment de nesiguranță. De aceea, omul ordinii — paznicul închisorii — îi atribuie crima cea mai gravă din punct de vedere burghez : îl confundă cu un falsificator de bani. De fapt, Bartleby „falsifică" într-adevăr ceva : falsifică limbajul, abătîndu-l de la rostul său pragmatic. În loc să vorbească pentru a informa, bizara făptură nu vorbește decît ca să-și exprime refuzul de a spune ceva. Prezență enigmatică, *altfel* decît toți, Bartleby nu se explică, nu-și motivează purtarea ; despre el nu se poate ști decît ce se vede. „Bartleby era una din acele făpturi despre care nu se poate afirma nimic precis". Ambiguitatea lui constitutivă scapă înțelegerii simple a patronului său. Cuprins de stupoare și de crescîndă neliniște, acesta își dă

Scanned with OKEN Scanner

seama că Bartleby vorbește fără să spună nimic. Știind instinctiv că prin simpla acceptare a limbajului comun ciudatul personaj și-ar pierde diferența, notarul îi cere, dar zadarnic, să-i comunice *orice* :

„Fii bun atunci și spune-mi orice despre dumneata.

— Prefer să nu..."

Prin refuzul său de a se estompa, de a se acoperi cu informații, Bartleby devine dureros de vizibil, ca un reproș sau un avertisment. Pe cînd în mod obișnuit lucrurile ni se par mereu deja văzute și așteptăm de la ele informații suplimentare, fără să fim în stare a le percepe concretul, unicitatea, atunci cînd unul dintre ele reușește să ni se impună prin simpla lui existență, simțim o surpriză neliniștitoare, dar și poetică — în sensul jakobsonian. Așa se înfățișează Bartleby, cu atît mai de speriat pentru cei din preajmă cu cît singularitatea lui molipsește. El „suceste limba" funcționarilor, iar notarul înțelege ce nu înțeleg întotdeauna teoreticienii literaturii, și anume că modificările limbajului modifică gîndirea, că limbajul „răsucit", adică literar, devastează multe inerții :

„În ultima vreme căpătasem obiceiul de a folosi, fără voia mea, cuvîntul «prefer» în tot felul de ocazii nu tocmai potrivite. Și tremuram la gîndul că prezența lui Bartleby începuse deja să-mi tulbure facultățile mintale. La ce noi grave aberații avea oare să mă mai ducă ?"

Cuvîntul „prefer", cel mai folosit de Bartleby, marchează diferența de logică dintre el și oponenții săi. Față de agresivitatea implicită a inocenței lui, ordinea se apără cu asprime : „Tema asta nu fusese străină de hotărîrea mea de a recurge la măsuri drastice", mărturisește notarul, a cărui atitudine, mai adesea binevoitoare, rămîne echivocă. Ea reunește paternalismul celui ce se crede superior cu generozitatea emoționantă și ineficace a vechiului umanism ; ineficace, de vreme ce, cu toată omenia lui, notarul sfîrșește prin a-l îndepărta pe Bartleby. Sfîrșitul acestuia, „ghemuit într-o poziție ciudată la poalele zidului, cu genunchii strînși, lăsat într-o rînă, cu capul pe pietrele reci", așa de asemănător cu sfîrșitul personajelor lui Beckett, semnifică simbolic înfrîngerea

Scanned with OKEN Scanner

poeticului modern, nu încă de sine stătător. Însă Melville a făcut pași însemnați într-acolo. De aceea, citindu-l așa cum am făcut aici, adică smulgînd sensuri din text, riscăm „să armonizăm incidențele, pierzînd asprimea și bogăția lor". Riscăm să stăvilim dinamica operei, căci „simbolismul, chiar corect, face cartea să amuțească" [1].

[1] E. M. Forster, *Aspecte ale romanului*, E.P.L.U., 1968.

Teama de text la Baudelaire

Baudelaire ocupă o poziție axială în procesul observat, atît prin importantul lui efort teoretic — asupra căruia, dat fiind proiectul lucrării, nu voi insista —, cît și prin revelarea acțiunii corosive a textului asupra structurii simbolului, revelare săvîrșită în planul sensului secund.

Năzuința fundamentală a lui Baudelaire continuă să fie aceea a romanticilor orientați către spațiul metafizic. „Spre cer, unde zărește un jilț și o minune, // (poetul) își ridică smerită rugăciune." Mesageri consacrați ai divinului, păsările (albatroșii) „în azur sînt regi". Tot ca păsările se înalță gîndurile „spre ceruri", iar sufletul *zboară* și *înoată* în *unda* imensității de dincolo de lume. Simbolurile îl privesc „c-un ochi prietenesc", pentru că spațiul simbolic este cel, familiar, al lui Același. Parfumurile sînt preferate căci alcătuiesc o zonă de evanescență a realului, „purtînd în ele-avînturi de lucruri infinite". „Baudelaire a iubit atît de mult parfumurile, spune Jean-Pierre Richard în *Poezie și profunzime*, pentru că în ele materia se vaporizează."

Regăsim, deci, în concepția baudelairiană romantica expansiune, echivalentă cu o spiritualizare a universului. Părul femeii dăruiește „cerul rotund și fără nori". Poetul își cheamă iubita *acolo, în țara care-i seamănă*, el însuși vrînd să se întoarcă „spre un ocean a cărui splendoare-i fără pată, // Cum e neprihănirea, adînc, albastru, clar", căci „marea, larga mare, dă leac durerii vii !" Acolo se află paradisul originar al copilăriei, „tărîm plin de miresme (...) // Unde-n azur iubire și bucurie-s toate",

Scanned with OKEN Scanner

răspunzînd dorului romantic de revenire spre puritatea de la început a eului încă necorupt de timp. Baudelaire încearcă să dilateze trecutul — timpul pasiv —, în așa fel încît să paralizeze acțiunea prezentului activ. Oricînd și pretutindeni, gîndul poetului se îndreaptă „spre un cer feeric și divin". Încă din copilărie „Baudelaire a presimțit dincolo de aparențe existența unei lumi oculte" [1].

Mediatoare între eu și transcendent, moartea „e poarta-întredeschisă spre-un cer necunoscut". Artistul o invocă deoarece nu crede că altfel ar putea avea acces către „al cerurilor spirituale inaccesibil azur". Se îndoiește că poezia îi va aduce aceeași răsplată : „Dar cine știe dacă răsadele visate // Vor mai găsi prin huma grădinii dezgropate // Cu ce să dea tulpina, bobocii sau verdeața ?" („Le mystique aliment qui ferait leur vigueur...").

Baudelaire nu mai este romanticul în stare să ignore lumea, înlocuind-o cu cea imaginată de el, și să nu-i stea gîndul decît la expansiunea proiecției sale iluzorii spre zări îndepărtate. Împresurat de lumea diferită, străbătut el însuși de *diferență*, poetul se simte copleșit pînă la obsesie și se gîndește la o *altă lume* mai mult ca la un refugiu decît cu speranța unei transfigurări. Poziția față de înalt a rămas aceeași, dar accentul s-a deplasat. Iată de ce : „Și dacă va fi raiul sau iadul, nu ne pasă ! // Un singur gînd ne arde : să dăm de ceva nou". Îi atribuie noului însușirea de a fi *altceva* decît lumea ostilă dimprejur și din sine. Nu-l consideră cu adevărată pasiune de explorator, așa cum va face Rimbaud. Aceeași stare de spirit fusese mărturisită și altă dată, în *Imn frumuseții*, și mai limpede : „Că vii din iad sau luneci din cer, ce-mi pasă mie // (...) Ce-mi pasă cînd tu (...) // Faci lumea nu prea slută și clipa nu prea grea ?"

Pe alocuri, s-ar părea că Baudelaire, cu precauție, încearcă să recupereze unele teritorii ocupate de „inamic", reintegrîndu-le lumii speranțelor sale sceptice. Astfel, într-un chip oarecum neașteptat, cerul tărîmului imaginar va fi „tulbure" *(brouillé)*, iar ochii iubitei „trădători", în vreme ce firmamentul cu adevărat semnificativ pen-

[1] Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain*, Plon, 1972.

tru romantism se confundă cu azurul și ochii trebuie să fie luminoși ca niște lacuri, în stare de a-l oglindi. Încercarea reușește, cuvintele primejdioase sînt îmblînzite, ele nu... tulbură atmosfera feerică. Tot așa, nu alterează inocența paradisului copilăriei „plăcerile furișe" care l-au umplut. De asemenea, *învolburarea* — menită de obicei să sugereze o mișcare de tip textual, neplăcută romanticilor, cum se și întîmplă în *Sur „Le Tasse en prison"* unde se învolburează grimasele, strigătele, roiul de spectre — devine totuși „inteligentă" în *Vinul amanților*. După părerea lui Jean-Pierre Richard, chiar și „vegetalul dezordonat" și „descompunerea" sînt supuse unei tentative de recuperare de către Baudelaire: „...el nu renunță să reducă această anarhie și să justifice sănătatea vegetală, situînd-o în cadrul unei armonii mai vaste". Căci „ce înseamnă descompunerea dacă nu expansivitate supremă?"

Totuși, mai curînd survine situația contrară: cuvinte cu vocația de a răsfrînge simbolic metafizicul devin la Baudelaire semne ale tulburării simbolului. Printre ele, mai cu seamă, *marea*. În *Om și mare*, însușirea întinderii de ape de a fi semn al eului profund este dezvăluită printr-un discurs metapoetic: „Om liber, totdeauna iubi-vei vasta mare! // Ea este-a ta oglindă (...). // Te adînceşti într-însa ca-n propria-ți icoană." Dar, cum se vede, marea răsfrînge aici eul liber și nu pe cel subordonat principiului divin. De aceea, ea se înfățișează ca o oglindă vînzolită închizînd în sine „valuri și-abisuri mult amare", „hăuri și-întunecimi profunde". Marea a încetat să fie lacul albastru lamartinian răspunzînd albastrului ceresc. Adîncul ei nu poate fi măsurat și, ca în om, „o taină eternă se ascunde" în mare. Taina pare a fi un principiu dinamic, forță de autocontestare, de vreme ce marea „luptă cu ură și turbare" împotriva dublului său, omul. Se străvede aici poetica modernă a fuzionării analogiei cu contradicția, a invadării Aceluiași de către Altul, deși, cuprinsă, încă, într-o structură romantică. Eul profund baudelairian nu mai are o identitate omogenă și nu mai răsfrînge divinitatea. Sfîșiat, opus sieși, eul devine locul unei activități, concepută însă cu oroare de către poet. Regăsim alterarea mării

Scanned with OKEN Scanner

simbolice în *Obsesie*, unde la tulburarea ei se adaugă sarcasmul. Oceanul rîde cu cruzime, aşa cum va rîde azurul în prima perioadă a poeziei mallarméene : „Crunt Ocean sălbatic, eu te urăsc ! În mine // Găsesc întregu-ţi vuiet şi zbucium. Rîsul crud // Al omului ce-ndură ocară şi ruşine // În hohotul năpraznic al mării îl aud". Aici, ingambamentele brutale din original, întreruperea sensului la capătul versului, subliniază sarcasmul sfîşietor. Acesta aparţine atît unui hiper-romantism byronian, cît şi unei logici poetice noi, care începe să-şi facă loc.

Dealtfel, Baudelaire a fost un foarte interesant teoretician al rîsului, cu o concepţie semnificativă mai ales ca înregistrare intuitivă a procesului de transformare modernă a literaturii. Rîsul, spune Julia Kristeva, referindu-se tocmai la concepţia baudelairiană, reprezintă „o irupere a pulsiunii în interdicţia simbolică" [1]. Într-adevăr, poetul îl interpretează ca agresiune împotriva structurii simbolului, comicul fiind „unul dintre numeroşii sîmburi *(pépins)* aflaţi în mărul simbolic". Folosind cuvîntul *pépin*, Baudelaire revelează dubla natură a rîsului, căci *pépin* înseamnă sîmbure, dar şi „dificultate, încurcătură", sens care explică prezenţa lui în fraza de mai sus, extrasă din studiul intitulat *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*. Aşadar, rîsul pune în dificultate simbolul şi astfel generează text. „Înţeleptul, adică cel însufleţit de spiritul Domnului, nu rîde, nu se abandonează rîsului decît tremurînd", spune Baudelaire. Este firesc să fie aşa, de vreme ce „în ochii Celui care ştie şi poate totul, comicul nu există". Prin urmare, nici „naţiunile primitive", cele încă apropiate de Origine, încă necorupte de timp şi de activitate, „n-au comedii", după cum nici „cărţile sfinte (...) nu rîd niciodată". De asemenea, literatura pură nu admite comicul. Atunci cînd Virginie, eroina neprihănită a romanului *Paul şi Virginie, părăseşte* — o dată cu *azurul* tropical — dragostea sfîntă, necorporală, a logodnicului ei şi, cunoscînd cu dezgust turbulenţa vieţii pariziene, descoperă într-o dugheană o *caricatură*, ea încearcă sim-

[1] Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Editions du Seuil, 1974.

țămîntul scandalului. Așa că, din „poezia pură, din acea poezie limpede și profundă ca natura, rîsul va lipsi". Pînă și fața celui ce rîde se... textualizează, „încrețindu-se într-un fel dezordonat" și începînd să joace.

S-ar putea spune, cu parțială justificare, că dinamismul literar al romantismului se explică prin însușirea ironiei de a conturba gravitatea simbolului. Părerea ar fi numai în parte acceptabilă, deoarece există două feluri de a rîde. Unul — numit de Baudelaire *semnificativ* — subliniază opoziția, fiind generat de sentimentul propriei superiorități. Rîsul acesta accentuează disjuncția netextuală a componentelor operei. În schimb, dacă a rîde de alții se mai poate îngădui, a rîde de tine însuți este de neîndurat. Nu din vanitate, ci pentru că se strecoară astfel în viață ceva monstruos: un asemenea rîs — rîsul absolut — este „în mod esențial contradictoriu, în același timp semn al unei măreții nesfîrșite și al unei mizerii nesfîrșite". De aceea, rîsul „intră în clasa tuturor fenomenelor artistice care denotă în eul uman existența unei dualități permanente, puterea de a fi totodată el însuși și altul". Cu această afirmație, Baudelaire înaintează pînă în pragul teoriei textului modern, căci tocmai în necurmata sa însușire de a se opune sieși va consta principiul dinamismului său. Ideea lui contrastează cu aceea a lui Solger — teoretician care încercase să integreze ironia curentului romantic și nu s-o respingă; el susținuse că ironia determină *împăcarea contrariilor, distrugerea contradicției*, nicidecum perpetuarea ei.

Destindere, deci, a unui arc întins, rîsul — care „nu doarme niciodată" — ar fi, după Baudelaire, o cheltuire „nebună, excesivă" de sine, cu totul în afara „codului simțului comun". Îl definește „violența", „beția" și reunește trăsături divergente, căci neliniștește și fascinează ca „ceva teribil și irezistibil". Un fel, s-ar zice, de Moby Dick. Pentru că se răsucește mereu asupra sa și nu încetează niciodată, cea mai potrivită metaforă a rîsului va fi *vîrtejul*. „Ce-i acest vîrtej, se întreabă Baudelaire? Este comicul absolut." Ne amintim că la Edgar Poe *vîrtej* însemna simbolic *text*.

Revenind la poetica mării conotată de poezii, constatăm că în *Muzica* dezvăluirea structurii simbolului atinge

un grad înalt de adecvare. Arta — semnificantul — reflectă marea — sensul imediat —, iar aceasta, la rîndul ei, reflectă eul de adîncime, adică sensul secund : „Adesea ca-ntr-o *mare*, de *muzică* sînt dus ! // Vibrînd resimt *în mine* atîtea pătimiri // Ce-n zbucium nava-și spune.“ Din nou, marea și eul sînt pradă convulsiilor. Mai mult, chiar plată fiind, marea nu mai corespunde purității cerești, ci disperării eului : „Ce calme oglinzi îmi întindeau // Zdrobit cînd mă vedeau.“

Se produce, deci, la Baudelaire ruperea eului adînc de transcendent. Imaginea poate acum să simbolizeze eul fără să mai simbolizeze, totodată, cerul. Eul acesta dezmoștenit, autonom prin forța lucrurilor, va fi în curînd *altul* — *altul* rimbaldian.

Mai mult, chiar cerul își pierde sensul metafizic și devine semn al „închisorii“ terestre cînd „scund și negru ca un capac se lasă“. Atunci speranța, călător cu drum altădată drept spre înalt, începe să-și „textualizeze“ mișcarea, rătăcind : „...Speranța, biet liliac, se zbate, // Lovindu-se de ziduri cu-aripi șovăitoare.“ Clopotele, glasuri vestitoare de mesaj ceresc, se răzvrătesc și țipă : „Deodată, mînioase, prind clopote să sară // Și către cer searuncă și urlă-ngrozitoare.“ Pînă și cerul, de obicei pur, se alterează și ajunge să fie demon al distrugerii : „Fără încetare în jurul meu se-agită Necuratul. // Mă-mprejmuie ca boarea ce nu se poate prinde.“

Și mai numeroase decît semnele abătute de la misiunea lor de a simboliza transcendentul sînt la Baudelaire acelea care, aproape întotdeauna la romantici, simbolizează cu ostilitate *textul*. Iată, de exemplu, *ploaia*. Într-un *Spleen*, ea își întinde șirurile dese „ca gratiile unei imense pușcării“, înfășurînd pămîntul într-o textură. Comparația cu gratiile nu surprinde, deoarece romanticul năzuia după spațiul vast al simbolului și se simțea prizonier în pînza deasă a textului. Ceea ce mai tîrziu va apărea ca o firească dispersare a sensibilității pe mai multe canale, era resimțit ca o epuizare a puterilor, aidoma celei îndurate de victima unui *Păianjen*. De aceea, pe cînd Mallarmé — înregistrînd transformarea poetică a eului, din oglindă a divinității, în dantelă lucrată din

propria lui substanță — își va spune *păianjen țesător*, lui Baudelaire i se pare că „o hoardă ticăloasă de mari păianjeni țese (...) rețele fumurii" în jurul creierului său. Iar firele acelei rețele nu sînt altele decît „șiroaiele" ploii. Ele se scurg, cum am văzut, dintr-un cer „scund și negru ca un capac", căci — speriat de schimbările presimțite în sine, în lume și în literatură — poetul nu mai imaginează un univers deschis către azurul unui cer ideal, ci se simte captiv între pereții unei împrejmuiri ostile. Imboldul lui fusese de a se înălța, ca o ciocîrlie, spre văzduhul dimineții, ca să se purifice, dincolo de munți și de nori, în „aerul superior", dar iată-l acum, „biet liliac", cum se lovește de zidurile umede, într-un zbor „șovăitor". Cu alte cuvinte, traseul vertical și iute al romanticilor dinspre realitate către miraj începe să se schimbe într-o căutare lentă, repetată, rătăcitoare, în mai multe direcții deodată — aceea a scriitorului modern. Dar mai înainte de a fi trăită euforic, rimbaldian, ca aventură exaltantă a spiritului, propulsată simultan „în toate sensurile", Baudelaire o suportă depresiv, ca pe o alterare a eului și a principiului creator. Pentru el ploaia nu regenerează, ci transformă lumea într-un „*labirint* nămolos". În labirint „umanitatea mișună ca germeni furtunoși", semn că poetul nu intuiește textul doar ca pe o suprafață întrețesută. Îi simte germinația. O simte cum deformează straturile adînci cu o mișcare răsucită, vertiginoasă, ce frînge liniile și devine „o lege de impecabilă generare" a unui subiect care nu mai reflectă cerul : „...natura ne prezintă o serie infinită de linii curbe înclinate, frînte, urmînd o lege de impecabilă generare, în care paralelismul este mereu nehotărît și sinuos, iar concavitățile și convexitățile își corespund și se urmăresc". Mama poetului, dezgustată de vlăstarul ei diferit de oricare altul, îl „răsucește" ca pe un „copac mizerabil". Remușcarea „agită și răsucește". Vîrtejul „inima înfrîntă ți-o duce spre-un abis // De neguri și miasme."

Primejdiile eului reflectant și, deci, ale structurii simbolice sînt agravate de *munca* „dură și forțată", muncă nu artizanală ci îndreptată spre propriile adîncuri și însoțită cu „plăcerea vinovată", cu trupul supus

Scanned with OKEN Scanner

„haitei flămînde de dorinți pierdute și fugare“ care-l abat dinspre ideal, lăsîndu-l pradă roiului de „îngeri răi“.

Confruntat cu invazia textului, poetul romantic *visează* să-l poată alunga din „spectacol“ („Gonisem din acel spectacol iregularul vegetal“), ceea ce explică oroarea baudelairiană de vegetație și strădania lui de a-și construi un „vis de piatră“, artificial. Însă fără să-și dea seama și să se poată împiedica, el reface în replică vegetația labirintică și prolifică într-un „Babel de scări și arcade“.

Poziția lui Baudelaire la hotarul dintre două epoci pare a fi cel mai bine sugerată de poezia *Clopotul crăpat*. Își spune aici preferința pentru *cîntec, ceață, foc, înălțare* spre *amintiri* îndepărtate, adică spre *origine*. Ar vrea să mai asculte *sunetul plin și religios* al clopotului, el însuși închipuindu-se ca *soldat ce veghează*. Altfel spus, s-ar dori păstrător al ordinii vechi. Dubla corespondență, necesară persistenței structurii simbolice, se regăsește : semnul (clopotul) corespunde sensului de adîncime (sufletul), iar acesta, la rîndul său, corespunde sensului fundamental (divinitatea). Numai că vremea deplinătății a trecut, poetul fiind acum un soldat *bătrîn*, iar clopotul menit să dea rezonanță glasului dumnezeiesc fiind *crăpat*. Poetul *cîntă* cu *voce slăbită* ce nu mai poate străbate și învinge lumea străină — *frigul nopților*. Eul nu s-a schimbat, dar nu-și mai poate îndeplini misiunea, sunetul său este acum *horcăitul unui rănit*. Se stinge în *imense cazne, uitat în bălți de sînge, sub morți înăbușit*. Ultimul lui gest, efortul imens de a răscoli materia densă și colcăitoare. Se străvede, parcă, fuziunea — în literatura nouă — a semnificantului cu semnificatul, a materiei cu sensul, dar se străvede într-o ultimă, disperată încercare de rezistență, încît s-ar putea spune că Baudelaire nu înaintează spre poezia modernă ci, mai curînd, se lasă tîrît, cu spaimă, ca de un curent puternic, către ea. De aceea, în poemele sale sensul simbolic este locul unei încleștări dramatice a poeticii romantice cu poetica textului. Dacă Rousseau reușise, măcar imaginar, să lase în urmă orice diferență pentru a se avînta liber într-un spațiu primitor sau, mai bine zis, pentru a um-

Scanned with OKEN Scanner

ple, în tihna reveriei, cu ușoara lui existență, spațiul încă vid al unui nou — romantic — univers, Baudelaire, la capătul unei scurte istorii, se vede nu numai împresurat dar și pătruns de diferență. Îngrozit de propria lui alterare, ori metamorfoză, el strigă patetic : „O, Doamne ! dă-mi curajul și vlaga minunată // Să-mi pot privi și gîndul și trupul, nescîrbit !“

Vrînd parcă să se părăsească, pe sine și lumea sa, Baudelaire se adîncește tot mai mult pînă acolo unde, în centrul ființei, ar trebui să se afle inconștientul romantic, adică acea zonă — cea mai pură — a eului care îi corespunde celei mai înalte, de dincolo de munți și de nori. Dar, spre cea mai cumplită spaimă, din locul de unde așteaptă pace și izbăvire îl pîndesc „lungi coșmaruri, mereu renăscătoare“, „nelămurite orori“ și „ameți-eli“ care-l cuprind „în gheara lor“, căci acolo se află *le gouffre* — genunea, un cu totul altfel de inconștient. Copleșit, poetul nu mai speră nimic și, ca să doarmă „întru uitare ca un rechin în apă“, se pregătește să-și sape, într-o „brazdă grasă și plină de melci“, un mormînt adînc. Zugrăvită de rechini, brazdă grasă și melci, moartea nu mai poate să fie, nici ea, poartă către cer.

Eșecul spiritual al lui Baudelaire pare a fi fost total și s-ar putea crede că poezia lui nu s-a ivit decît din lamentare, cît și din căutarea disperată a unor evaziuni. De fapt, însă, ca orice mare artist, Baudelaire are disponibilități neașteptate care, între altele, se manifestă ca deschidere — potrivnică tendinței sale principale — către modern, chiar dacă, uneori, deschiderea este involuntară :

„Îndată ce mi-am început lucrul, spune el în prefața poemelor în proză din ciclul *Le spleen de Paris*, am observat nu numai că rămîneam departe de misteriosul și strălucitul meu model, dar și că făceam ceva (...) curios de diferit, accident cu care oricine în afara mea s-ar mîndri fără îndoială, dar care nu poate decît să umilească profund pe cine gîndește că cea mai mare cinste a poetului constă în a săvîrși tocmai ce și-a propus să facă.“

Nu-i mai puțin adevărat că, alteori, chiar proiectul său conștient — afirmat, cum se vede, cu intransigența unui Paul Valéry — îi contrazice viziunea romantică.

Scanned with OKEN Scanner

Constatării că „fraza poetică poate imita linia orizontală, linia dreaptă ascendentă, linia descendentă“, i-o adaugă pe aceea că fraza mai „poate urmări spirala, poate descrie parabola și zigzagul, figurînd o serie de unghiuri suprapuse“. Cu ce seamănă o asemenea frază dacă nu cu hulita natură care, ne amintim, „prezintă o serie infinită de linii curbe înclinate, frînte, urmînd o lege de impecabilă generare, în care paralelismul este mereu nehotărît și sinuos?“ Dealtfel, chiar în prefața unde se plînge că poemele lui s-au îndepărtat de modelul lor, Baudelaire îi atribuie cărții o structură liberă și dinamică, chiar dacă izvorîtă din „modernitatea“ ruperii romantice de clasicism :

„...îți trimit, îi scrie lui Arsène Houssaye, o mică lucrare despre care pe nedrept s-ar spune că n-are nici cap nici coadă, de vreme ce totul în ea este deopotrivă, cap și coadă în același timp, alternativ și reciproc.“

De asemenea, deși în alt loc respinge comicul pentru că „intră în clasa tuturor fenomenelor artistice ce denotă în ființa umană (...) puterea de a fi totodată ea însăși și alta“, Baudelaire afirmă despre poet că „se bucură de privilegiul incomparabil de a fi el însuși și altul după plac“. Însușirea i-o datorează lui Satan, devenit între timp patron al poeților și promotor al unei teorii materialist antiromantice : „...vei fi stăpînul materiei vii, îi spune poetului, și vei cunoaște plăcerea mereu renăscută de a ieși din tine pentru a te pierde în altul“. Satan el însuși este, ca înfățișare, un simbol al textului — descris, ce-i drept, cu pană byroniană —, căci are „sex ambiguu“, ochi de culoare „nedecisă“, poartă la brîu — ca omul mulțimilor din povestirea lui Edgar Poe — „cuțite lucitoare“, iar vioara lui — aidoma celei a diavolului muzician — „răspîndește contagiunea nebuniei în nopțile de sabat“. Semnul satanei : „...un șarpe sclipitor“.

Însuflețit de diavol, poetul nici n-ar putea să se lase atras de altceva decît de ceea ce Jean-Pierre Richard, referindu-se la Gérard de Nerval, va numi „coborîre în infern“, și anume de *carnaval*. Prea rafinatul dandy de odinioară se cufundă acum cu voluptate în mulțimea

Scanned with OKEN Scanner

anonimă de gură-cască, printre saltimbanci, scamatori, dansatoare și comedianți, intră în barăcile bălțate, nu-i sparg urechile alămurile, țipetele, exploziile artificiilor, se îmbată de voioșie, de tumult și respiră aburul friturilor, „tămîia" — cum spune, iconoclast — „a acestei sărbători".

Este adevărat că toate acestea se pierd oarecum în ambianța romantică a operei lui Baudelaire, dar ne putem întreba despre ele, așa cum se întreabă poetul despre banii falși, dacă n-ar putea avea „urmările diverse, funeste ori altfel, pe care le poate stîrni o monedă calpă în mîna unui cerșetor. N-ar putea ea oare să se înmulțească în bani adevărați ?"

De obicei, nu în versuri apar la Baudelaire elementele unei poetici contrapunctice. Abia în poemele în proză și, uneori, în articole critice își îngăduie libertăți ce-l apropie de mai tîrziul Lautréamont. Sînt binecunoscute grațioasele epitete cu care acesta le-a împodobit pe Marile-Capete-Moi ale veacului : Goethe, Chateaubriand, Byron, Lamartine, Edgar Poe, Victor Hugo și numeroși alții. Ei sînt, în traducerea lui Tașcu Gheorghiu, Sinucigașul-Ca-să-plîngem, Mohicanul-Melancolic, Hipopotamul-Junglelor-Infernale, Barza-Plîngăreață, Mamelucul-Viselor-de-Alcool, Funebra-Prăjină-Verde etc. Nu atît de inventiv, pe Baudelaire nu-l stîrnește mai puțin vecinătatea unor contemporani. Pe Lamartine, „cioclu languros" și „cîntăreț de criptă", îl găsești în budoarul curtezanelor de rînd, printre „cîini de sticlă" și „porțelanuri cîștigate la loteriile de la Asnières". De „felcerul" Sainte-Beuve, „Werther necrofor", nici să nu audă. Despre Leconte de Lisle s-ar mira să afle că-l găsește cineva cît de cît „cu haz" (ceea ce nu-l împiedică să scrie în altă parte despre același Leconte de Lisle că „este un maestru, un mare maestru"). Cît despre Théodore de Banville — „mare catastrofă", bietul de el. Ca să nu mai vorbim de un oarecare Viennet, om atît de „cumsecade" încît, lăsat de capul lui, ar fi în stare „să facă praf poezia", din prea mult eroism.

„Capodoperele limbii franceze sînt cuvîntările la împărțirea premiilor în licee și discursurile academice", va opina Lautréamont. Pînă atunci, la fel de sigur că poezia

Scanned with OKEN Scanner

se găsește pretutindeni, Baudelaire constată, fără o clipire, că „orice om sănătos se poate lipsi de mîncare timp de două zile — de poezie nicicînd". Surîdem, însă precizez că Baudelaire își spune aforismul pe tonul cel mai serios, ba îl mai și reia, abia modificat, în alt articol. Surîdem la fel cînd citim : „Îi desfid pe invidioși să-mi arate din acele versuri ale lor care să-l fi ruinat pe vreun editor". Ne amintim tot acum că Lautréamont va avea o idee asemănătoare : „Dante, Milton, descriind ipotetic landele infernale, au dovedit că avem de-a face cu hiene de mîna-ntîia. Proba a fost bună. Rezultatul e prost. Lucrările lor nu se cumpără." Fraza lui Baudelaire se află într-un context referitor fără dubii la aspectul pecuniar al carierei literare. Pentru el : „Poezia este una dintre artele care aduc cîștigurile cele mai mari ; dar e un fel de investiție ale cărei dobînzi sînt tîrzii — în schimb, foarte mari." Cum se observă, paradoxul comic conține, în subtext, un adevăr despre „rentabilitatea" în timp — valorică și semantică — a poeziei. Tot o falsă glumă despre treburi bănești, de data aceasta referitoare — de fapt — la creativitatea lecturii, va fi și celebrul anunț al lui Lautréamont : „Această publicație nu are preț. Fiecare își fixează sieși subscripția sa. El nu va da, dealtfel, decît atît cît va dori."

Bineînțeles că semnificația acestor apropieri nu trebuie exagerată și că ele nu sînt de natură să înfățișeze un Baudelaire „modern". Adevărata lui față rămîne mai ales aceea din *Clopotul crăpat*. Observațiile din încheierea capitolului au doar menirea să semnaleze deschiderea unui drum pentru mai tîrziu.

Nu rare sînt scrierile românești din epoca romantică ori de mai tîrziu, începînd cu *Luceafărul,* trecînd prin *Noaptea de decemvrie* și pînă la *Lostrița,* lui V. Voiculescu, în anii 40 ai vremii noastre, care pot fi interpretate în spiritul acestei lucrări. Chiar și povestirile lui Creangă lasă pe alocuri să se întrevadă lupta dintre simbol și text.

În *Harap Alb,* craiul, reprezentantul autorizat al ordinii stabilite, își previne fiul împotriva spînului. Ființă strîmbă și vicleană, spînul — întrupare a *celuilalt,* a lui *l'autre* — știe să-și schimbe înfățișarea, făcîndu-se de nerecunoscut. El îi apare feciorului de crai în *pădure,* acolo unde „locurile... sunt șugubețe" — cum șugubăț este și spînul, după spusa craiului — și unde se încurcă toate cărările, încît destoinicul dar prea nevinovatul tînăr învățat cu drumurile drepte, zăbovește, buimăcit fiind de locul străin :

„Și mergînd el tot înainte prin codri întunecoși, de la un loc se închide calea și încep a i se încurca cărările, încît nu se mai pricepe fiul craiului acum încotro să apuce și pe unde să meargă."

Ca să-i adoarmă vigilența, spînul îl îmbie cu *apă dulce* și plutire de *pasăre,* ușurință de *pană,* atribute ale spațiului simbolic ce nu-i pot fi decît pe plac coborîtorului dintr-un crai :

„— Doamne, stăpîne, nu știi cît mă simțesc de ușor ; parcă îmi vine să zbor, nu altceva ! Ia vîră-te și d-ta oleacă, să vezi cum ai să te răcorești ; așa are să-ți vie

Scanned with OKEN Scanner

de îndămînă după asta, de are să ți se pară că ești ușor cum îi pana...“

Tot spînul este acela care, odată stăpîn pe situație, îl silește pe flăcău *să se prefacă în altul* și să poarte numele de Harap Alb, alcătuire contradictorie conformă legilor textului și ilustrare perfectă a devenirii moderne a celor două culori. Contradictoriu se va înfățișa și Ochilă, văzînd numai cînd își ține ochii închiși.

Asemenea observații îngăduie părerea că basmul lui Creangă cuprinde o parțială agresiune a spațiului textual împotriva celui simbolic, agresiune constatată cu ostilitate ori cu ironie de către narator. Cum, fără îndoială, nu-i putem atribui lui Creangă preocupări teoretice de această natură, va trebui găsită aici o confirmare a adevărului că sistemele artistice „gîndesc“ potrivit principiilor lor implicite, că autorul, cum spune Rimbaud, *este gîndit*.

Și mai numeroase astfel de gînduri prilejuiește *Ivan Turbincă*, poveste în care pînă și atitudinea naratorului s-a schimbat devenind măcar imparțială, dacă nu chiar favorabilă logicii textuale.

Eliberat de la oaste, loc al ordinii și al supunerii celor mai stricte, Ivan pășește „șovăind cînd la o margine de drum, cînd la alta, fără să știe unde se duce“. Față de înaintarea lui propusă de hazard, Dumnezeu se află „pe-o cărare lăturalnică“. Se află acolo poate pentru că, în relația cu Ivan, Dumnezeu va dovedi o primejdioasă slăbiciune, acordîndu-i, după spusa Morții, „mai mult decît însuși fiului său“. Își va șubrezi singur autoritatea în așa măsură încît Moartea, exasperată de cele ce i se întîmplă, va putea închipui un sacrilegiu, în planul analizei de față premonitor: „Bine mi-ar părea să-l văd și pe Dumnezeu într-o zi, cît e de mare și puternic, în turbinca lui Ivan“. Într-adevăr, nu peste mult timp, în literatura europeană, simbolul — clopot al Celui-de-Sus — se va găsi, înghiontit și fărîmat, în turbinca textului.

Cînd va fi să aleagă, Ivan nu va prefera raiul, ci iadul, căci acolo poate isca „vîrtejul“ unui trai carnavalesc. Silit să-l părăsească, el se duce „să slujească pe Dumnezeu“, dar în felul său, și anume într-unul ironic

care produce dezordine în rai. Va fi un slujitor cam tot atît de incomod pentru stăpîn ca Ubu, cînd se declară sclav. Luînd asupra sa să-i comunice Morții voința lui Dumnezeu, Ivan nu răstălmăcește propriu-zis vorbele divine, dar le transmite metaforic. În loc să-i spună Morții că trebuie să ia sufletele oamenilor bătrîni, el îi cere să mănînce pădure bătrînă. Iar Moartea, neînvățată cu poezia, citește literal metafora lui Ivan și începe să roadă la copaci. Chiar și lipsit de turbincă, Ivan își atinge scopul, căci amețind-o pe Moarte cu fărădelegile lui, va fi pedepsit cu tristețea vieții veșnice într-un loc arid, însă el profită de osîndă ca să trăiască pe gustul său carnavalesc, adică să regăsească „guleaiul" din iad :

„Și cică atunci unde nu s-a apucat și el, în ciuda Morții, de tras la mahorcă și de chilit la țuică și holercă, de parc-o mistuia focul.

— Guleaiu peste guleaiu, Ivane, căci altfel înnebunești de urît."

Pe cine mistuia focul („o mistuia") ? pe Moarte ? Hotărît lucru, lumea a apucat-o pe un făgaș absurd.

Rămîne o întrebare. Cum a putut Dumnezeu să abdice de la prerogativele sale față de Ivan ? Nu din bunătate, căci Ivan își continuă blăstămățiile și după ce atotputernicului i s-a făcut lehamite de el. Nu cumva pentru că și în Dumnezeu, cu totul neașteptat — așa cum nici simbolul romantic nu-și supune întru totul textul — dăinuie ceva din logica lui Ivan ? Atunci cînd acesta întreabă ce trebuie să facă Moartea, i se răspunde :

„— Spune-i, Ivane, din partea mea, că poroncesc să moară trei ani de zile de-a rîndul, numai oameni bătrîni, așa ca tine... zise Dumnezeu, — zîmbind cu bunătate."

Niciodată ironia și năstrușniciile lui Ivan nu ating proporțiile bunătății ucigătoare a lui Dumnezeu, nicicînd ca în fraza citată el nu pune în mișcare resortul cel mai strîns al procesului textual care este aducerea în scenă a unei contradicții. Contestîndu-și cu ironie bunătatea, Dumnezeu deschide calea victoriei lui Ivan, așa cum dinamismul latent, greu perceptibil, dar nu absent din simbolul romantic, pregătește elaborarea textului modern.

Scanned with OKEN Scanner

Și mai apăsat se conturează relația conflictuală dintre logica simbolică și cea a textului în universul imaginar eminescian.

„Conceptele fundamentale ale poeziei lui, ca idei-simboluri, sînt idei «prismatice», adică au sensuri multiple pe care le primesc în jocul liber propriu gîndirii poetice, integrate într-un anumit sistem al imaginilor“ [1], scrie Eugen Todoran despre Eminescu. Suprapunerea de sensuri simbolice n-ar exclude, altfel spus, o anumită libertate a jocului poetic. Capitolul de față încearcă să arate cum Eminescu, păstrînd — împreună cu structura simbolică — și punctul de vedere romantic, n-a întîmpinat totuși cu oroare baudelairiană invazia textului în spațiul simbolului, ci — sub imperiul eroticului — oarecum primitor.

Un catren din *Diana* sugerează destul de exact situația eminesciană, adică reunirea opticii vechi cu interesul — ce-i drept, temător — pentru un joc nou :

În cea oglindă mișcătoare
Vrei să privești un straniu joc,
O apă vecinic călătoare
Sub ochiul tău rămas pe loc.

Afirmația despre reconstituirea concepției romantice la Eminescu găsește sprijin pretutindeni în versurile sale. Des întîlnitele suprafețe albastre — cerul și marea — simbolizează două zone de intensă semnificație, una mai pură, cealaltă mai aproape de pămînt : „Înălțimile albastre / Pleacă zarea lor pe dealuri, / Arătînd privirii noastre / Stele-n ceruri, stele-n valuri“. La fel ca în universul baudelairian, unde florile și lucrurile mute aveau un limbaj secret, în consonanță cu cel divin, și la Eminescu terestrul cuprinde fărîme de puritate, corespunzătoare cerului : „Și oștiri de flori pe straturi par a fi stele topite“.

Cele două mari semnificații simbolice sînt, ca peste tot la romantici, limbajul divin — „clopotul vechi“ — și eul adîncit în iubire : „Clopotul vechi împle cu glasul lui

[1] Eugen Todoran, *Eminescu*, Editura Minerva, 1972.

sara, / Sufletul meu arde-n iubire ca para". Fruntea senină semnifică adîncimea liniștită a eului, iar aceasta corespunde divinității, formîndu-se astfel o structură simbolică : „Te văd adesea frunte senină / Ca și gîndirea lui Dumnezeu". Ființa pură a iubitei este o lamartiniană creațiune celestă, sunet al muzicii sferelor : „Ești tu nota rătăcită / Din cîntarea sferelor, / Ce eternă, nefinită, / Ingerii o cîntă-n cor ?" Zona aridă a terestrului — pustiul — dobîndește puteri creatoare și emite spre cer fantasma cetății clădite din substanță onirică : „Și să pară răsărită din visările pustiei, / Din nisipuri argintoase în mișcarea vijeliei, / Ca un gînd al mării sfinte, reflectat de cerul cald / Și-aruncat în depărtare". Cum se vede, cu toate că la originea reală a imaginii se află „mișcarea vijeliei", adică o forță materială și nu una metafizică, fantasma pare „un gînd al mării sfinte". O metaforă, deci, a ocultării textului de către sensul simbolic.

Creația fiind ascensiune, în mod firesc geniul „nalt și mare" se duce acolo unde-l „așteaptă toți îngerii". Și iarăși ca la Baudelaire, dar și la alți romantici, „moartea (...) duce către nori".

Poetul evocă moartea și deoarece constată că viața lui se abate de la rosturile ei profunde, nu mai însuflețește cum s-ar cuveni viziunea romantică. Viața continuă să fie „cruce" consacrată înaltului, dar „cruce" acum uscată de vînturi reci. Vulturul nu mai zboară sus, ci — ca albatrosul — „își tîrăște aripa frîntă". Credința pierzîndu-și din putere, numaidecît se dezlănțuie forțe obscure, pînă atunci reprimate, și se prefac în verbalitate agresivă, cum i se întîmplase la un moment dat pastorului Dimmesdale : „Mă usc ca crucea pusă-n pustii / Și de blăsteme mi-i neagră gura". Cerul însuși se află atunci în primejdia de a-și pierde eternitatea și coeziunea ; riscă să cadă pe pămînt, sfărîmat în numeroase fragmente : „Se poate ca bolta de sus să se spargă, / Să cadă nimicul cu noaptea lui largă, / Să văd cerul că lumile-și cerne / Ca prăzi *trecătoare* a morții *eterne*". Și chiar dacă cerul rezistă, locul poetului s-a schimbat, deasupra lui nu se mai află „nici un înger (...) , nici o stea". Se produce un fel de difracție între semn și sensul simbolic, ceea ce face ca Dumnezeu — cititorul ab-

solut — să nu mai poată descifra semnul poetic : „Cînd cartea lumii mare Dumnezeu o citește / Se-mpiedică la cifra vieți-ți făr'să vrea". Abătut de la verticalitatea cea dreaptă a aspirației către cer, poetul greșește : „În planu-eternității viața-ți greșală este", iar greșeala înseamnă rătăcire.

Spațiul simbolic al rătăcirii, adică al mișcării textuale lipsite de linearitate și țel a fost, și la Eminescu, *pădurea*. „Pădurea e locul unde se poate întîmpla orice, unde pare firesc să întîlnești făpturi pe care rațiunea și logica le respinge, unde jocurile infinit de variate și primejdioase ale naturii tîrăsc călătorul în hora lor ametitoare și-l înecă în fantasticul lor extravagant (...). Pădurea este locul în care te pierzi" [1], spune Marcel Brion, reunind caractere ce pot fi tot atît de bine atribuite textului literar. Eroul liric eminescian va fi cuprins de noaptea pădurii, dar va păstra mereu tendința de a ieși la lumină, pe culmea dezgolită sub cerul limpede : „Precum călătorul, prin munți rătăcind / Prin umbra pădurii cei dese, / La slaba lumină ce-o vede lucind / Aleargă purtat ca de vînt / Din noaptea pădurii de iese".

Că pădurea închipuie un spațiu al poeziei pare evident de vreme ce-n „codrii de aramă cîntă-n crengi harfe-atîrnate". „Toată descrierea codrului sugerează o inextricabilă alcătuire de tip textual, căci acolo „arbor legat e de arbor (...) / Cu de ghirlănzi uriașe copaci, din a lor rădăcine / Pînă la vîrfii de nori cu liane încolăciți-s". Dar tot acolo mierea „ce curge ca auru-n soare", printre harfe „îngerești", privează pădurea de forța alterității, îi conferă un aer familiar și primitor, încît s-ar putea spune că Același își găsește loc — ca la Chateaubriand și Lamartine — în codrul eminescian. Așa că pe drept cuvînt I. Negoițescu îi atribuie un „reflex romantic" [2]. Criticul enumeră, dintre însușirile pădurii — la a cărei *muzică* se referă — fecunditatea, elementaritatea viguroasă, existența covîrșitoare ca factor de neliniște,

---

[1] Marcel Brion, *Arta fantastică*, în rom. de Modest Morariu, Editura Meridiane, 1970.

[2] I. Negoițescu, *Poezia lui Eminescu*, ed. II-a, Editura Eminescu, 1970.

toate făcînd parte dintr-o definiție posibilă a *textului*, dar le vede amestecate cu reminiscențe romantice, ca sacrul și subiectivitatea. În schimb, Călinescu îi atribuie pădurii lui Eminescu un caracter mai intens „textualizat". Lui îi apare ca forță de desfacere a structurilor alcătuite „prin industria omenească", spațiu unde elementele „sînt slobode din nou să se desfacă și să se împreune". Odăile pădurii sînt pline de „păianjeni", iar sub presiunea proliferării silvestre „țărănescul rigă se părăsește în voia proceselor vegetale și fiziologice"[1]. Versuri postume confirmă părerea lui Călinescu, din ele reieșind că pădurea n-ar fi altceva decît prefacerea vegetală a unei vechi cetăți, așa cum textul modern va fi consecința transformării simbolului romantic: „Codrul — înaintea vrajei — o cetate fu frumoasă, / A ei arcuri azi îs ramuri, a ei stîlpi sînt trunchiuri groase, / A ei bolți streșini de frunze arcuite-ntunecat". Totodată, transformarea implică ruptură, căci: „Castel și pădure se opun deci, castelul simbolizînd securitate, ordine omenească, ocrotire; formalul împotriva informalului, imuabilul împotriva veșnicului schimbător", după cum precizează Marcel Brion.

Nu numai „domeniile" se degradează în pădure, dar și sentimentul identității individuale, redus la „dimensiunea microscopică" și înlocuit cu „acel sentiment tipic eminescian de nevoie de a se lăsa în voia dinamicii firii. Codrul de aramă de *Călin-neḃunul* pare crescut pe un teren vulcanic" (G. Călinescu). Prin urmare, pădurea oferă un simbol privilegiat al textului nu numai datorită „sintaxei" ei complicate, ci și pentru că se înfățișează ca rod al unei dinamici generatoare, ca un fel de *fenotext* produs de un *genotext*. Faptul invită la stabilirea unei analogii cu poetica implicată în universul imaginar al lui Mallarmé. După cum remarcă Jean-Pierre Richard, *pădurea* mallarméană, la a cărei „textură" se referă, provine din transformarea *azurului*. Și azurul și pădurea trimit la o origine, dar în timp ce aceea a azurului este

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Fundația pentru literatură și artă, 1941.

transcendentă, „pădurea conduce (...) la un centru intim de țîșnire, la un izvor“ [1], adică la un germene imanent.

Deoarece parcursul dinspre romantism către modernitate implică schimbarea subiectului uman din eu profund de exprimat în proces generator, Călinescu — intuitiv și metaforic înscris în această teorie formulată de poetica mai recentă —, insistă asupra dezagregării individualității și a integrării ei în mișcarea firii, prilejuită de pădure : „Individul simte o adormire, se vede căzut în tumultuoasa mișcare germinativă și la o mireasmă prea tare ori la un sunet mai prelung dorește s-adoarmă sau chiar să moară. Toate poeziile lui Eminescu exprimă această încetare a rezistenței individuale, pasul de lunatec către lac și codru, locuri de fermentație.“

„Textualitatea“ pădurii se leagă în mod firesc de corporalitate și dorință, așa încît codrul se înfățișează și ca „loc de fecunditate slobodă“ și „de aceea, poetul își strigă acolo femeia“. G. I. Tohăneanu spune că la Eminescu „ființa iubitei este inconsistentă ; imaterială — o umbră doar ; degeaba încearcă poetul să o cuprindă cu brațele“ [2]. Dar ceea ce s-ar părea că introduce o divergență de opinii privește de fapt dubla condiție a femeii, aparținătoare în universul imaginar eminescian cînd spațiului ideal — și atunci ea este imaterială —, cînd celui silvestru al iubirii trupești. Iar dorința poetului de a-și cuprinde iubita cu brațele se situează tocmai la răscrucea de la care Eminescu se depărtează de Baudelaire. Năzuind ca și acesta către înalt, el nu va simți aceeași oroare în preajma spațiului textual, și anume nu din pricini de ordinul teoriei literare, ci pentru că locul simbolic al textului — pădurea — îi apare totodată ca unul al iubirii împlinite. În *Călin* atrage atenția pînza de păianjen — „Încărcată de o bură, de un colb de pietre scumpe“ —, mai ales dacă reamintim că Mallarmé, teoreticianul poeticii textului și primul lui practician integral, se va închipui pe sine ca păianjen ce țese pînze întinse și va imagina poezia ca joc de lumini reciproc răsfrînte pe pie-

[1] Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Editions du Seuil, 1961.

[2] G. I. Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană*, Editura științifică, 1965.

tre prețioase. Analogia este izbitoare, dar incompletă, deoarece poetul francez va toarce firul țesăturii din substanța propriului său corp, în timp ce la Eminescu trupul rămîne dincolo de tramă, căci „După pînza de paianjăn doarme fata de-mpărat". Se menține oarecum relația din structura simbolică, unde eul profund se află, ca sens de adîncime, dincolo de semnificant, nouă fiind alcătuirea textualizată — pînza de păianjen — a acestuia. Ar mai fi de știut dacă eul dindărătul ei continuă să fie unul sufletesc, ori s-a corporalizat. La prima vedere, s-ar părea că fata de împărat se menține în vechea zariște, cu modificarea, totuși, că ea nu-și mai ațintește privirile spre înalt, ci se scrutează pe sine :

Fiecine cum i-e vrerea, despre fată samă deie-și
Dar ea seamănă celora îndrăgiți de singuri ei-și.
Și Narcis văzîndu-și fața în oglinda sa, izvorul,
Singur fuse îndrăgitul, singur el îndrăgitorul.

Iubindu-se pe sine, Narcis nu încetează de a se înscrie în spațiul romantic — chiar dacă nu se mai supune principiului transcendenței —, căci îl simbolizează pe Același scăldat în Același și excluzîndu-l pe Altul. Prin urmare, s-ar zice că soarta fetei de împărat aduce o modificare neesențială a statutului simbolic. De fapt, însă, ea — fals Narcis — nu-l exclude pe Celălalt : numai pentru că-i e „dragă lui" se iubește ; în sine, îl iubește pe Altul :

Dacă boiul mi-l înmlădiu, dacă ochii mei îmi plac,
E temeiul că acestea fericit pe *el* îl fac.
Și mi-s dragă mie însămi, pentru că-i sînt dragă lui.

Așadar, fata de împărat completează în modul cel mai potrivit pădurea, adăugîndu-i alteritate. Mai mult, intervine și echivocul — favorabil generării textului —, Călin fiind, cu mersul său „tiptil", în același timp bărbat, copil și femeie („Doritor ca o femeie și viclean ca un copil").

Și în *Povestea teiului* fata îndrăgește „dangtul, muzica, pădurea". Ea evită „chiliile" mănăstirești, de unde gîndul

zboară „aiurea". Ființă slobodă, fata preferă „să ia lumea-n cap, nebună", decît să se supună autorității paterne.

După împrejurări, pădurea poate fi parc sau grădină, ori chiar simplu ornament floral, atunci cînd orașul știe să și-o apropie, îngăduind vegetalul, dar se sălbăticește și se dezlănțuie cînd cetatea se preface în vis de piatră, exclusiv și neîndurător. Așa se întîmpla, într-o oarecare măsură, la Hawthorne, în *Litera stacojie,* unde nu știm prea bine dacă pădurea năpădește pînă și pereții casei guvernatorului sau, dimpotrivă, acesta s-a priceput s-o îmblînzească decorativ. La Eminescu, în lumea lui necitadină, regalitatea slabă și aproape consimțitoare se lasă cuprinsă de vegetație.

A apărut pînă aici tendința de înscriere în spațiul romantic prin construirea unor simboluri cu sens secund și prin aspirație ascensională, dar și — tot prin sens simbolic — descrierea metaforică a spațiului textual și chiar acceptarea lui parțială datorită simțămîntului erotic. Aceeași constatare se poate verifica în confruntare cu *Luceafărul,* poem caracteristic pentru viziunea eminesciană. Fără greutate, se recunosc în el semnele simbolice, printre care luceafărul însuși ocupă primul loc. Cu veșnicia legat, el aparține unei lumi necorupte de timp și înoată în lumină ca într-o mare. Mai mult decît crîmpei al tărîmului de sus, luceafărul pare a-i fi pivot, căci în lipsa lui cerul își pierde fixitatea și devine vîrtej, adică se textualizează („Iar ceru-ncepe a roti / În locul unde piere"). S-a ivit din însoțirea unor ipostaze numai în aparență deosebite ale lui Același : cerul și marea. Îi îndrumă pe navigatori, adică salvează corăbiile de furtună și le împiedică să rătăcească. Le împiedică să se îmbete. Totuși, nepăstrîndu-și calmul reflectant, fiind *tremurător,* luceafărul alunecă spre pămînt și se naște din mare — mediu oricum mai puțin rarefiat decît văzduhul — spre a fi alături de Cătălina. O cuprinde pe față *din oglindă.* Or, cum imaginea din oglindă reprezintă obiectul reflectat, înseamnă că relația dintre Cătălina și Hyperion e narcisiană și nu poate fi corporală, Narcis neputîndu-și atinge imaginea din oglindă fără s-o distrugă. Într-adevăr, luceafărul „o urma adînc

în vis / *De suflet* să se prindă", iar ea — ca în relația speculară — răspunde la fel : „De dorul lui și inima / Și *sufletu-i* se împle". În mod paradoxal — dar cu totul logic în literatură — realitatea năzuiește să corespundă imaginii din oglindă în *aceeași* măsură în care imaginea încearcă să-i fie asemenea. Coborînd pe pămînt, Hyperion nu se degradează de fapt, nu părăsește spațiul metafizic, ci devine într-un fel propriul său reprezentant, el apărînd ca „domn" ori ca „tînăr voievod". În schimb, Cătălina, suflet *întrupat*, deși părtașă la un raport mimetic, nu este întru totul *aceeași* cu ceea ce o reflectă. Cu mijloace analitice de mare pătrundere, Jacques Derrida a arătat în *La pharmacie de Platon* că mimesisul nu reușește să se închidă întreg în *le Même*, el presupunînd și un *supliment*, căci imaginea este și *altceva* decît lucrul reprezentat. Altfel, imaginea ar fi chiar lucrul și nu doar oglindirea lui. Numai luceafărul are proprietatea de a fi Același, căci el nu este reprezentat ci se reprezintă pe sine. Dacă echivocul Cătălinei se schițează incert prin dorul ce-i umple și *sufletul* și *inima*, natura ei corporală se precizează atunci cînd îi cere lui Hyperion o sărutare. Dubla ei natură explică ușurința cu care-l acceptă pe Cătălin. Acesta, un alt Călin, tot „viclean", e „băiat din flori", amintindu-ne-o pe Pearl, și ea copil din flori și totodată simbol al semnificantului activ. Din partea lui Cătălin nu sînt de așteptat sensuri grave, el fiind „guraliv și de nimic", bună definire a semnificantului ca verbalitate excesivă și fără sens propriu. Cătălin se ferește de gînduri, vrea numai dragoste trupească și rîs : „Ce voi ? Aș vrea să nu mai stai / Pe gînduri totdeauna, / Să rîzi mai bine și să-mi dai / O gură, numai una". El îi propune Cătălinei să fugă împreună pînă ce li se vor pierde numele. Dezbărate de numele prestabilit ca semn al identității, lucrurile se lasă în voia unei dinamici transformatoare, cum va observa — mai tîrziu — Roquentin, personajul sartrian. Cît timp nu putem numi un lucru, el ne rămîne străin, oarecum enigmatic, în stare să ne surprindă. Cu persoanele se întîmplă la fel. Ca semnificant, Cătălin tinde să se joace, să se schimbe, să alunece nepăsător dintr-un loc într-al-

tul, dar îl stînjenește, ca un țăruș de care se simte legat, Numele. Îl deosebește de fată doar vocala *a*, nume originar al divinității potrivit unor teorii romantice. Lui îi lipsește, deci, semnul apartenenței la metafizic. Față de Cătălin — semnificantul liber —, Cătălina pare a fi semnificantul prins în sistemul simbolic, răsfrîngere pămînteană a luceafărului. De aceea, Cătălin dorește s-o smulgă pe fată dintr-o dublă subordonare : imanentă („dorul de părinți") și metafizică („visul de luceferi"). Tocmai astfel se subordonează și semnificantul în sistemul simbolic romantic.

Prin urmare, Cătălin opune logicii simbolice a luceafărului logica textuală a plăcerii, a mișcării libere și transformatoare, a subminării identității. Dar în versiunea lui, acesteia îi lipsește un dat definitoriu, și anume alteritatea. Prea șăgalnic, prea familiar, prea „sănătos" și cumpătat („Căci amîndoi vom fi cuminți / Vom fi voioși și teferi"), Cătălin n-are puterea diferenței. În schimb, în mod cu totul paradoxal, alteritatea i se atribuie luceafărului, adică simbolicului, cu toate că, prin definiție, simbolicul exclude diferența. Hyperion i se pare Cătălinei *străin*, ochiul lui o *îngheață*. S-ar zice însă, că diferența lui e proiectată de fată, ca rezultat al orientării ei duble și contradictorii. Astfel situată, ea întunecă sensul simbolic, îl opacizează pe Hyperion : „Deși vorbești pe înțeles, / Eu nu te pot pricepe". Vorba simbolică nu încetează să se rostească, dar se află în neputință de a se comunica. Vom constata mai tîrziu, la Rimbaud și Lautréamont, ca și la Kafka, faptul că tocmai așa se va produce transformarea structurii simbolice în text modern.

În poemul eminescian, momentul de ambiguitate se rezolvă tot în chip romantic, mai întîi datorită incapacității lui Cătălin de a produce o tulburare profundă a ordinii. Mai mult — și în ciuda aparențelor —, din lupta indirectă cu Hyperion, pajul va ieși învins și marcat — după modul specific al literaturii — în chiar vorbirea lui. Dacă spînul îl silise pe feciorul de rege să-și zică *altfel*, cu un nume *diferit*, dincoace balanța se apleacă invers : tînărul voievod face din bastard un ecou al său. Cătălin își pierde impertinența strengărească și se tîn-

guie cu vocea lui Hyperion : „Cu farmecul luminii reci / Gîndirile străbate-mi / Revarsă liniște de veci / Pe noaptea mea de patimi. // Și de asupra mea rămîi / Durerea mea de-o curmă / Căci ești iubirea mea de-ntîi / Și visul meu din urmă." Desigur, vorbind de patimi, noaptea lui Cătălin se deosebește oarecum de cea stelară, a lui Hyperion, dar sentimentul lor s-a apropiat mult și — mai ales — registrul verbal este același. Nu numai că tînărul a învățat limba luceafărului, dar pare că pentru el Cătălina a încetat să fie corporală și că, dincolo de transparența ei, el se adresează chiar astrului. Îi vorbește cuiva aflat *deasupra,* care *revarsă lumină* — unui *vis.* La rîndul ei, Cătălina îl asemuise pe Hyperion cu un înger din *vis.* Nebunatecul copilandru de odinioară vrea acum să-și limpezească *gîndurile.* Nemaifiind semnificantul liber și jucăuș, el s-a integrat în structura simbolică ; îi răspunde analogic sufletului (Cătălinei) și lumii de dincolo (lui Hyperion). Absența diferenței, ușurătatea, vidul semantic, l-au predispus să se subordoneze luceafărului zburător el însuși într-un vid : nimicul metafizic. În ciuda deschiderii eminesciene către textual, pe calea dorinței erotice, spațiul romantic s-a refăcut. Oricum, însă, înfruntarea din *Luceafărul* nu poate fi redusă la aceea, dezechilibrată, dintre omul superior și cel comun.

Tot o prăpastie s-ar crede că-i separă, de data aceasta pe tărîmul poeticii, în *Epigonii,* pe adevărații creatori de nevolnicii lor urmași. Dar dacă scrutăm versurile dincolo de intenția poetului, observăm că se încinge și în ele o dispută strînsă între romantic și modern. Că cei vechi erau — în viziunea eminesciană — romantici, se poate dovedi ușor. Plutind pe „aripi sînte", într-un spațiu vast, ei făceau să-și răspundă „valul" și „steaua", adică alcătuiau structuri analogice care evocau „o altă lume", aflată departe de „astă lume de noroi". În schimb, teoretic vorbind, epigonii nu sînt, cum s-ar putea crede, simpli impostori. Vehemența diatribei eminesciene lasă să se ghicească primejdia nu doar pentru ținuta elevată a poeziei, ci — în primul rînd — pentru poziția romantică apărată de poet. Semnului romantic, purtător de sens înalt și prestabilit, epigonii îi opun un semn tulburător de sens și producător pe această cale de noi înțelesuri

Scanned with OKEN Scanner

care — din perspectiva opusă — au aparența lipsei de sens. Poezia lor este „spoială", „lustru", „haine de imagini", „mască" sub care — ca în *Masca roșie* — nu se ascunde nimic, nici o identitate, nici un mesaj, de unde ciudățenia ei, efectul „străin". Nu doar superficială, ea comite agresiuni „rîzînde" împotriva valorilor consacrate ; acestea sînt falsificate („totu-i calp") sub acțiunea ei, își pierd trăinicia, nu mai sînt constante : „O convenție e totul ; ce-i azi drept, mîne-i minciună". Sensurile se irosesc în verbalitate („Dumnezeul nostru : umbră, patria noastră : o frază") și sînt introduse, astfel golite de esență, într-un joc combinator („...combinare măiestrită / Unor lucruri neexistente..."), din care nu mai poate fi desprinsă nici o semnificație : „Ce mai mult o încifrează cel ce vrea a descifra".

Fapt cu totul tulburător, dovadă că *Epigonii* pot fi citiți și ca imagine a modernității văzută din unghi romantic, poetul însuși se lasă prins pînă la urmă în vîrtejul verbal care-i caracterizează, încît tocmai acolo unde are a defini poezia el reunește metafore contradictorii, ceea ce-l pune pe cititor aproape în imposibilitate de a extrage un sens unitar :

> Ce e poezia ? Înger palid cu priviri curate,
> Voluptuos joc cu icoane și cu glasuri tremurate
> Strai de purpură și aur peste țărîna cea grea.

Numai îngerul palid cu priviri curate corespunde întru totul așteptării, el potrivindu-se cu descărnatul ideal romantic. Însă dacă straiul de purpură și aur poate fi peste „țărîna cea grea", reprezentarea unei alte lumi, suprapuse celei „de noroi", el poate fi înțeles și ca mască înșelătoare, semn mincinos și fastuos în același timp. În „strai de purpură și aur" se zărește reflexul *hainelor de imagini, spoielii* și *lustrului* care le erau reproșate epigonilor. Și mai enigmatic mi se pare *voluptuosul* joc cu *icoane*, reunire iconoclastă de cuvinte, fără soluție semantică.[1] Aici Eminescu face mai mult decît să comu-

[1] *Icoane* poate să însemne și *imagini*, însă polisemia cuvîntului și vecinătatea cu *înger* justifică observația de mai sus.

nice simbolic o poetică nouă : o și practică, scriind un vers la fel de straniu cum sînt cele din sonetele mallarméene. Acel nimic, imputat epigonilor, se dovedește a nu fi doar rodul sterp al neputinței. Există și un nimic care, odată ajuns să „sune din coadă“ în „cuvinte goale“, alungă un adevăr trecut, face să se prăbușească un cer anterior („...se poate ca bolta de sus să se spargă“), după cum cerul prinde a se învîrteji în locul de unde piere luceafărul. Mai înainte ca literatura modernă să se fi întemeiat deplin, a fost nevoie ca romantismul să fie golit de ultima lui tărie. O împrejurare ciudată face ca Eminescu să participe la acest proces tocmai acolo unde-și mărturisește dezacordul cu el.

Două întrebări corelate mi s-ar părea firești. Care sînt contemporanii lui Eminescu poeți, în stare să devină exponenți simbolici ai poeticii moderne ? Și, în al doilea rînd : chiar este posibil ca un poet să anunțe o poetică ulterioară, cu care nici măcar n-ar fi de acord ?

La ultima întrebare trebuie răspuns că nu este vorba de a prevedea, ci de a scruta în sine, a simți latențele propriei poezii. Concepția textului modern se află față de cea a simbolului romantic în același raport ca și barocul față de clasicism. Precumpănitor clasic, Racine reprimă cu putere tendințe baroce totuși active pentru un cititor atent. Precumpănitor romantic, Eminescu încearcă dar nu poate împiedica să se rotească, în propriile-i versuri, un vîrtej modern. De aici, totodată, și răspunsul la prima întrebare. Într-adevăr, Eminescu n-are — dacă-l exceptăm pe Macedonski — contemporani capabili să devină exemplari pentru tensiunea dintre romantic și modern. Dar să nu uităm că Eminescu spunea : „Iară noi ? noi epigonii ?“. El însuși, așadar, a fost acel „epigon“, acel mare romantic și poet modern deopotrivă, în propria lui poezie simbolul a revelat o gîndire romantică și tendințe noi, după cum și-a și văzut compromis, pe alocuri, statutul de simbol.

Universul simbolic în poezia lui Macedonski

Studiile macedonskiene ale lui Adrian Marino au, din unghiul de vedere al acestei cărți, un singur cusur: în urma lor rămîn prea puține de spus. Chiar și atunci cînd, rareori, cîte o afirmație a criticului pare amendabilă, ea se reașează cu justețe în alte locuri. Așa stau lucrurile cu părerea că în poezia lui Macedonski n-ar fi de găsit decît „cîteva simboluri“ [1], modificată atunci cînd se spune că poetul „se specializează de timpuriu într-o serie de «simboluri ascensionale»...“, că el „traduce totul în simboluri, metafore și idei poetice“ și că „întreaga figurație, pe treptele sale cele mai înalte, este simbolică“. De aceea, în afara unei oarecari delimitări privitoare la contradicția macedonskiană, observațiile de mai jos, menite să-l situeze pe poet în procesul urmărit, se vor înscrie în aria *Operei lui Alexandru Macedonski*.

În primul rînd, se impune a fi reținută constatarea lui Adrian Marino potrivit căreia „toate temele fundamentale ale operei lui Alexandru Macedonski (...) țin de esența cea mai intimă a romantismului“, completată cu nuanțarea: „Macedonski este, efectiv, un «baudelairian»...“ Într-adevăr, se regăsesc la Macedonski mai toate

---

[1] Adrian Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski*, Editura pentru literatură, 1967.

atitudinile baudelairiene, începînd, cum s-a văzut, cu nevoia de „elevație și zbor ascensional“ sau, cu vorbele lui G. Călinescu, „delirul de ascensiune“.

, Principală funcție propulsoare îi atribuie Macedonski poeziei. „Marea abundență de imagini pe tema zborului poetic de aici provine“, spune Adrian Marino. Iată numai una, din *Noaptea de septembrie*, referitoare la poetul cu care „vorbesc (...) bolțile albastre“ : „Și m-am suit atuncea în cerurile mute, / Și cerurile mute atuncea mi-au vorbit...“ Nu-i de mirare deci că Macedonski prelungește chiar conceptual o veche credință : „Poezia (...) este o schinteie a Divinității“.

Dacă la un moment dat poezia nu și-ar mai atinge ținta, dacă ea n-ar mai purifica materia într-o „volatilizare suavă“ (A. Marino), ar rămîne, tot baudelairian, „momentul elevației funebre“ (A. Marino). Prin moarte : „Reintri iar în sînul din care ai ieșit !“ Ar mai rămîne, pînă acolo, alte purificări — printre care amintirea îndepărtatei *copilării* inocente — sau măcar un refugiu abia sugerat în *Rondelul oglindei* : „... un (...) vis de opium“.

Baudelaire spusese că „nemuritorul instinct al Frumuseții ne face să considerăm Pămîntul și spectacolele sale ca o imagine întrevăzută, ca un *corespondent* al Cerului“. La rîndul său, Macedonski „surprinde corespondența între planurile cosmice“ (A. Marino), ca și — totodată — între planurile sensului simbolic. Astfel, de exemplu, *armonia* îi apare a fi „între suflet și ceruri (...) trăsura de unire“. Culorile de predilecție sînt, ca în tot romantismul, *albul* („...ușor un zbor se zvonește / De paseri albe...“) și mai ales *azurul*, în care se „absoarbe“ sufletul *(Rimele cîntă pe harpă)*. „Purtat pe-o rază albastră“, sufletul urcă spre Dumnezeu, care este un „mister albastru“. În schimb, ochii „tîrîturilor“ sînt „de smoală“.

Nu-i lipsește lui Macedonski însușirea de a îmblînzi unele stihii ostile, de obicei, viziunii romantice. El descoperă suflet în „apa ce *șerpuiește*“. Pădurea, cu meandrele ei întunecoase, adesea înspăimîntătoare la romantici, va fi cuprinsă de poetul nostru într-o „natură rous-

seauistă“ [1], ca loc de alinare, căci „una din funcțiile capitale ale *Pădurii* la Macedonski constă tocmai în posibilitatea uitării“ (A. Marino). O mărturisește el însuși: „...îmi place să-mi uit de-această viață / Chiar rătăcind prin selbe...“ Acel *chiar* pare să spună că primejdiile pădurii nu sînt ignorate, dar poetul reușește să le neutralizeze, cutremurat de un și mai mare dezgust, cel pe care i-l produce „lumea-ntreagă“. De aceea, înscrie pădurea în paradigma imaginilor protectoare, astfel că nu surprind, în poemul intitulat tocmai *Pădurea,* exclamațiile, nu contrastante: „Frumos e *muntele...*“ și „Frumoasă, *marea liniștită...*“ Cu toate că te face „să te pierzi (...) pe-ngustele potece“, printre „fantasme“, selbea recuperată își dezvăluie „suava (...) melancolie“. Acum „cîntu-o face de vorbește“, dar nu perfid, cum va fi cazul cu cea în care, din nesocotință, se va înfunda Narcis, la Paul Valéry, ci exprimîndu-și „dulcea poezie“ în timp ce ridică „*spre ceruri* brațe“. Ce om, se întreabă poetul, nu s-ar simți într-însa „înălțat“ ? Pînă și *păianjenul,* făptură pădureață, împletește aici un „*alb* coperămînt“. Deși, potrivit naturii sale, el participă la o agresiune împotriva unuia dintre adăposturile romantice, căci „își țese / Dantela lui subțire din fire lungi și dese“ sub bolțile căzute „în ruine“ ale *castelului,* îl învăluie totuși bunăvoința poetului, căruia i se pare că a sa „fină țesătură“ nu distruge trecutul, ci îl ferește.

Adevărata față a lucrurilor se arată abia mai tîrziu, în *Rondelul orașului din Indii,* unde agresivitatea pădurii nu se mai ascunde: „Spart a fost orașul mare / De a vremii vitregie / Peste moarta gălăgie / Cresc copacii pînă-n zare“. Prin urmare, nici la Macedonski pădurea nu este întotdeauna proteguitoare. În *arcanele* ei te amenință, adesea, „vijelie ce spăimîntă“. Mișcarea vijelioasă îl sperie oricînd, și mai ales dacă acel „grozav vîrtej“ îl surprinde în spațiul hulit al lumii reale, în — de exemplu — al „Parisului iad“, dar și, cum s-a văzut, în spațiul simbolic al pădurii, acolo unde cîinii se prăvălesc „în vîrtejuri“ asupra plăpîndei căprioare. Vîrtejul este

[1] Tudor Vianu, în tratatul de *Istoria literaturii române,* vol. III, Editura Academiei R.S.R., 1973.

Scanned with OKEN Scanner

totdeauna „infernal“, chiar dacă prima aparență îl arată altfel. Poate că nu întîmplător „scîrboase buzi“ profanează *oglinda* curată a izvorului tocmai atunci cînd „o *horă*“ joacă în „albastrul de-auroră“. E drept că vîrtejul mai intră și în lexicul macedonskian al iubirii, dar este vorba atunci de o sexualitate grea, telurică, așa ca în *Grijania de foc* unde reprezentarea actului sexual aduce în pagină o „încolăcire de vîrtej“, mai încolo din nou un „vîrtej“, iar la urmă, confirmînd natura lui infernală, o „vultoare de întuneric“. Locul cel mai firesc al vîrtejului se află — deși tocmai acolo poetul îl introduce fără să-l numească — în apa unde navighează, amețit, *Vaporul morței.*

Cum ar fi și de așteptat pentru un romantic, dacă este să-și aleagă o întindere de apă, Macedonski preferă „balta clară“, îndeosebi în „*alba* dimineață“, cînd o veghează „norii *albi*“ ca „sufletul“, aidoma unor „crini suavi“ și cînd pe unda ei liniștită plutește „barca molatică“. În ciuda temperamentului său nestăvilit, el se ferește de „torent“ și de „turburele-i valuri“ cu „adînci vultori“ care-i amintesc de „viața omenească“. Pe o asemenea apă nu se încumetă decît „o barcă lipsită de cîrmaci“. Una „Fără om ca să-i dea suflet, fără minte să-l conducă“, așa cum este „vaporul morței“, replică romantică la euforica și săltăreața corabie rimbaldiană. De fapt, și aici vasul, tot cu „pîntecul (...) spart“, saltă pe al „valurilor joc“, dar n-o face de voia lui, ci pentru că, așa cum se întîmpla la Edgar Poe, a fost atras cu „o-ndîrjită ironie“ în „iadul de-ntuneric“, în marile lui „prăpastii“ de ape. „Rătăcit din orice cale“, descriind „zigzaguri“ iuți, vaporul nu se îmbată, ca la Rimbaud, de spectacolul colorat. Sînt, dealtfel, „culori amestecate“ și ele răsfrîng înfățișarea hidoasă a morților de pe punte, „galben-verde muceziți“. Ivindu-se în răstimpuri, ei amintesc irezistibil imaginea dantescă a morților scufundați într-un fluviu de sînge. Aceeași oroare îl înecă pe poet sub „orizontul“ acestui infern, oroare, totodată față de textualitatea modernă, cum ne îngăduie să afirmăm comparație dintre vaporul morții și un punct negru „pe cerneala orizonului rotund“. Rareori s-a putut manifesta mai fățiș forța constrîngătoare a colectivei simbolistici

romantice decît în contrastul dintre firea aprigă a lui Macedonski și sensurile simbolice a numeroase dintre imaginile sale.

În ambianța infernală, recreată altfel în *Ocnele* — poem căruia Tudor Vianu i-a găsit „penumbre baroce", iar G. Călinescu un „stil rococo", dar care rămîne romantic în planul simbolului —, într-o asemenea ambianță, deci, liniile *șerpuite* nu mai plac vederii cum îi plăcuseră în *Filozofia morții* unde paradisul și nu iadul i se deschidea celui răposat. Ele sînt acum „lungi spirale" „într-un haos neguros". Din nou textualizate, „își prelungesc *rețeaua*" și se însoțesc cu „voci *confuze*".

Tot o imagine dezgustată a *textului* încerc să descopăr în *Noaptea de decemvrie*, „capodopera lui Macedonski" pentru G. Călinescu, „adevărată cheie de boltă a spiritului macedonskian" (A. Marino), căreia, ce ciudat! E. Lovinescu i-a găsit „o concepție fără noutate, susținută printr-o lungă încordare și realizată cu un fast de imagini prea oriental".

În *Noaptea de decemvrie* se consumă, la fel ca în *Luceafărul*, un fals eșec. Pornit dinspre Bagdad către Meka, emirul nu-și va vedea niciodată visul împlinit deoarece, stăruind să nu se abată de la calea cea *dreaptă*, străbătînd *deșertul*, va pieri doborît de tăria căldurii cerești. În schimb, pelerinul slut și searbăd, dar și viclean, își atinge ținta, căci *ocolește* din oază în oază, printre *copaci*. Reușita lui îndreptățește, în lectura lui Lovinescu, minimalizarea întregului poem. Căci: „Ce fel de «ideal» poate fi însă o Mecă în care intră «o iasmă» pe drumuri piezișe? Desigur, nu un ideal spiritual, ci un ideal mărunt, mărginit la bucuriile vieții. Numai acolo se poate ajunge pe căi ocolite." [1] Așa și este, în plan moral. Dar dacă în emir, cum spune criticul, „e simbolizat visătorul, artistul îndrăgit de un ideal pe care-l urmărește...", atunci totul în pelerin se reunește într-o metaforă posibilă a textului modern. Ca și Cătălin, el se desface de *nume* pentru a nu se lăsa cunoscut, identificat, luat în stăpînire, oprit din rătăcirea sa. La între-

[1] E. Lovinescu, *Scrieri 1. Critice*, ediție și studiu introductiv de Eugen Simion, Editura pentru literatură, 1969.

barea emirului, intempestivă, ca pentru a-l surprinde („De nume-l întreabă emirul, deodată"), se preface a nu auzi și răspunde că spre Meka pornește și el. Puternic *corporalizat* („Mai slut e ca iadul, zdrențos și pocit. / Hoit jalnic de bube..."), spre deosebire de eroul romantic eterat, el preferă *calea șerpuită și lentă*, în *umbră*, iar elementul său de predilecție e *vegetația*, prin care înaintează *rătăcitor* și *imprevizibil*. În jurul său se creează un *vesel tumult*. Dealtfel, numele său, mărturisit de Macedonski în versiunea în proză, este Pocitan-ben-Pehlivan, nume carnavalesc.

De cealaltă parte, emirul — în întregime romantic —, viețuiește printre *albe fantasme* ce *se oglindesc în ape*. Gîndul său și dorința sa sînt, de fapt, *vis*, căci în spațiul lor realitatea lumii se șterge : „...ce este — dispare". Călărind o cămilă *albă*, el pornește către orașul sfînt, iar drumul său va fi *linear*, în plină *lumină*, trecînd prin *deșert*. Ca marea liniștită, deșertul e un fel de lentilă în care se răsfrîng razele de sus. Asemănător doar în parte cu prințul lui Saint-John Perse din *Anabase*, a cărui trecere prin pustiu are menirea să acumuleze puritatea necesară pentru ca, la întoarcere, prințul să poată întemeia o cetate nouă, emirul macedonskian năzuiește spre o *altă lume*. S-ar părea că încheierea nu răspunde speranțelor sale. Pe cînd pelerinul, „plecat șchiop și searbăd pe drumul cotit", străbate în Meka, emirul — — „sub jarul pustiei" — piere pe drum. S-ar crede, deci, că asistăm, cum s-a spus, la drama geniului, al cărui țel — absolutul — se află, ca o himeră, dincolo de puterile omenești. Interpretarea nu poate fi eludată, dar nici nu e singura de propus, căci — din punctul de vedere al idealismului romantic — emirul a izbîndit. Purificat în creuzetul solar al pustiei, el a putut evita popasul terestru în alt oraș, la fel de pămîntesc ca Bagdadul de baștină, și s-a înălțat spre „Meka cerească", spre „Meka cea mare". În schimb, reușita pelerinului rămîne de discutat, deoarece el nu face decît să se deplaseze dintr-un loc într-altul, fără ca al doilea să fie deosebit de primul. La Bagdad sînt *djamii, minarete, săli de-alabastru, bolți lucitoare de-argint și de-azur*, iar Meka îl întîmpină — imagine tot parnasiană — cu *porți*

Scanned with OKEN Scanner

de topaze și turnuri de-argint. Ca ale Bagdadului, zidurile de la Meka sînt *albe*. Dacă observăm că albul — culoare a absenței, a lipsei de consistență materială — îl însoțește pretutindeni pe emir, atunci constatăm că, intrînd în Meka, pelerinul se lasă cuprins de o lume care e simulacrul celei înalte unde urcă emirul, încît raportul final dintre cei doi călători va fi aidoma celui dintre Cătălin și Hyperion, în poemul eminescian.

Cu alte cuvinte, dincolo de planul semantic al meditației despre asprimea destinului, nedrept cu adevăratele valori, descoperim iarăși, simbolic înfățișată, înfruntarea dintre concepția romantică despre literatură și o variantă a celei moderne — de fapt un impas. Preferința lui Macedonski pentru cea dintîi transpare din atitudinea față de emir, din evanescența acestuia către tărîmul ideal și din repulsia cu care-l țintuiește pe pelerin. Totuși, cu privire la claritatea gîndirii antitextuale a lui Macedonski ar fi imprudent să ne pronunțăm prea răspicat întrucît poemului nu-i lipsește un anumit echivoc. Un sinonim al pustiului torid și scăldat în lumină de unde a fost propulsat către cer sufletul emirului este, mai întîi, o altă cîmpie — cea care înconjoară încăperea poetului — la rîndul ei *pustie* și *albă*. Dar acest „alb monolit" se află scăldat în „negura nopții", zace sub „nămeții de umbră", bîntuit de „lupi groaznici" și scurmat de „o strașnică gheară", adică de *tremoloul* „sinistru" al vîntului. Deci îi răspunde pustiului unde s-a petrecut sacrificiul înălțător un loc de dezolare nocturnă. Cele două întinderi au, în final, tendința de a se confunda. După ce se aude din nou urletul lupilor „pe-ntinsul cîmpiei", nu mai știi la care dintre pustiuri se referă, parcă amar-ironic, versurile : „Ș-acea izolare, ș-acea dezolare, / Sunt Meka cerească, sunt Meka cea mare".

Tot „pustie și albă", din nou prin relație sinonimică, este camera poetului. Și aici dezolare fără margini, încăperea fiind „moartă", iar poetul : „Cu nici o schinteie în ochiu-adormit". Așadar, loc al creației romantice înălțătoare, pustiul mai închipuie, invers, și locul sterilității poetice, al unei crize, al unui spleen. Imaginea amintește că, la Mallarmé, după o primă fază baudelairian-romantică urmează o puternică criză, la capătul căreia,

cînd poetul va ieși dintr-o lungă stare de prostrație, romantismul va fi mort pentru el și se va naște atunci o principală variantă a textului modern. În *Noaptea de decemvrie* cine rupe tăcerea în camera dezolată ? O *izbucnire poetică* pe care o caracterizează *vibrarea* : „O flacără vie pe coș izbucnește / (...) Și flacăra spune : «Aduc inspirarea» / Și-n alba odaie aleargă vibrarea". După ce *tremurul* vîntului fusese numit *sinistru*, acum tremurul a devenit *creator*. S-ar spune că în odaia albă și moartă a romantismului fulgeră brusc un zigzag modern. Pe de altă parte, poemul astfel inițiat va fi romantic. Cu alte cuvinte, *Noaptea de decemvrie*, cea mai caracteristică poezie macedonskiană, ascunde, într-un cadru simbolic, mari ambiguități.

S-a ajuns, deci, la problema contradicțiilor lui Macedonski, asupra cărora Adrian Marino a insistat mult. Trebuie să precizez, în legătură cu întreaga carte, că folosesc termenul de *contradicție* numai în înțelesul despre care cred că se află la temelia transformării moderne a simbolului, adică numai cu referire la enunțuri *simultan contradictorii*, cum ar fi la suprarealiști *peștele solubil* sau cuțitul *fără lamă și fără mîner*. Armonia contrariilor („necesitatea armonizării aspirațiilor contradictorii") evocată de Adrian Marino, este, cred, definitorie pentru romantismul adînc (cel superficial s-a mulțumit cu antiteza), pe cînd adevărata contradicție instituie un scandal semantic insuportabil romanticilor. Modernitatea ei nu-i scapă criticului. El îl vede pe Macedonski „pe o latură «modern» și «actual», la nivelul unei viziuni profund contradictorii, neechilibrate, a existenței". Crește din „zone profund ambigui" un climat literar ce „constă din derutarea continuă a cititorului, în permanenta cuplare și răsturnare de perspective, din și în direcții diametral opuse". Adrian Marino își dă seama că asemenea aspecte „nu sînt chiar extrem de frecvente" la Macedonski. Bineînțeles, nu ignoră natura romantică a antitezelor („La Macedonski, ca la orice poet romantic, totul devine agitat, construit din antiteze, conflicte, antagonisme..."). În schimb, atribuindu-i cuvîntului un sens mai larg, pre-

Scanned with OKEN Scanner

zintă uneori drept contradictorii versuri antitetice, ca următoarele : „Cînd iubesc — iubesc ! / Cînd urăsc — urăsc !“ Introduce alternanța în seria contradicției : sub presiunea „contradicției reciproce“, iluziei „îi urmează decepția, elevației prăbușirea etc.“. Sau : „...temperamentul structural contradictoriu al poetului alternează această mișcare regresivă cu impulsul proiectării vizionare“. Și, în sfîrșit : „...mai presus de orice, el pendulează între «extaze» și «real» (...) — fundamentale contradicții macedonskiene...“

Lăsînd la o parte deosebirile terminologice, important este cum se înscriu diferitele tipuri de „contradicție“ în universul imaginar al poetului. Structura acestui univers este, incontestabil, stratificată și ierarhizată, tot baudelairian : de o parte, hulită dar tenace, telurică, grea, *lumea de jos ;* de cealaltă, tărîm diafan al năzuinței, *lumea înaltă.* Între ele, bineînțeles, conflict ireductibil. Macedonski însuși definește astfel universul romantic : „Definițiunea romantismului dată în acest mod, dînsul este înglobat în ce s-a convenit a se numi idealism, depărtare de la realitate, ridicare deasupra ei, dumnezeiesc avînt cu care, contra reacțiune naturală — o altă pornire, cea a materialismului, se află neîncetat în luptă“.

În cele din urmă echilibrul se va rupe, elanul ascensional va izbîndi, dar lupta va fi fost aspră tocmai pentru că opoziția își trage puterea din adevăratele contradicții. Există „o întreagă zonă de incertitudini și indiferențe, de contradicții“ care-l „apropie pe Macedonski de o anume sferă a conștiinței moderne, agitată, discontinuă, neunitară“, dar se produce „o convertire permanentă a contradicțiilor aspre“, pe „drumul marilor antiteze“ și „cu promisiunea reconversiunii lor radicale în viziuni pur contemplative“, „anticipare a spiritualizării definitive“ (A. Marino). (În treacăt fie spus, adevărata agitație caracterizează numai viziunea modernă. Cea romantică își găsește liniștea dincolo de suprafață, tocmai în *contemplația pură* și *spiritualizare.* De aceea, nu cred că „la orice poet romantic, totul devine agitat“.) Contradicția reală se va situa în opera lui Macedonski fie la

nivelul uneia dintre lumi, fie chiar la întrepătrunderea lor.

Exemplară apare înscrierea contradicției într-unul din termenii opoziției în următoarele versuri din *Noaptea de februarie*: „De-o parte, tainică plăcere ce se-nfășoară în poezie, / De alta, bestialitatea unei reci înflăcărări". Opusă poeziei, bestialitatea include, prin *recea înflăcărare*, o contradicție reală. Ce-i drept, ea nu rezistă prea bine efortului de a o anula, căci putem s-o „traducem", făcînd-o să fie coerentă, prin „impuls erotic lipsit de elan sufletesc". Mai greu poate fi redusă ambiguitatea — situată la hotarul dintre tărîmuri — a versului (afirmativ ori interogativ, cu neputință de știut): „Pentru ce e armonia o mînie fără scop". Cum poate armonia să fie mînioasă, ori mînia armonioasă? Asupra unei astfel de aserțiuni poetice nu ne putem decide.

Se mai poate întîmpla ca o ambiguitate să fie cuprinsă într-un fragment exemplar, în mare, pentru armonia contrariilor. Astfel, androginul „femenin și viril" este — ca pe vremuri, la Leonardo da Vinci, ori mai tîrziu, în secolul nostru, la Musil și în teoria lui Jung — o ființă armonioasă proiectată către ideal. Totuși, androginul alunecă la un moment dat, prin contradicție, în lumea de jos: „Dar pofte în umbră-ncordate / Fluidele brațe lungesc / Și marii săi ochi se lărgesc, / Și-n ei ard flăcări ciudate".

Uneori contradicția urcă, neașteptat dar cu atît mai insidios, la nivelul lumii de sus. „Nou înger, de-ai vrea aripi să-mi dai, — eu aș străbate / Cu tine împreună mai sus d-Eternitate!", exclamă poetul în *La harpă*, după ce spusese că: „Planăm mai sus de lume, căci noi, umblînd prin tină, / Cu sufletele suntem în raze și lumină". Totul pare să fie la locul lui, citim — parcă — o variantă a poeziei lui Baudelaire *Elévation*, dar iată că dacă îngerul i-ar înlesni înălțarea, poetul s-ar comporta foarte ciudat: „Mi-aș rîde și de oameni și de dumnezeire, / Aș fi mai rău ca Iadul, mai bun ca o zîmbire, / Și-aș face-o lume nouă din tainicul meu gînd!" Dacă și-ar împlini năzuința către cer, ar putea să rîdă de cer, adică ar putea să fie, fără deosebire, rău și bun! De n-ar fi tonul exaltat, o asemenea contradicție ar sparge

Scanned with OKEN Scanner

structura ierarhizată și i-ar permite într-adevăr poetului să intre în *lumea nouă* a textului modern. Căutînd în urmă pentru a afla de unde-i vine gîndul tainic, îi găsim — poate — pornirea într-o *ciocnire* de *voci multiple* : „Acele voci multiple ce nasc de taină pline / Ciocnindu-se de bolta arcadelor sonori".

Același echivoc se păstrează în *Imn la Satan,* într-un fel din nou byroniah și tot pe filieră baudelairiană, dar dezvoltînd iarăși, metaforic, o poetică înnoitoare. Ne amintim, dealtfel, că și Baudelaire, într-un poem în proză, făcuse din Satan promotorul unei poetici potrivnice romantismului. *Proteic* și *ispititor* în viziunea lui Macedonski, Satan *răscolește simțurile* reci, îi *înnebunește* pe prea cuminți, propunîndu-le *voluptăți.* Fără el, pe lume „ar fi tăcerea și nemișcarea și robia", căci el este *revoltă eliberatoare.* Avîntîndu-se spre cer, Satan îi *sparge bolta.* Cea mai interesantă idee din poem, asemănătoare cu aceea a lui Baudelaire despre sîmburii din mărul simbolic, ori cu una mai tîrzie a lui Paul Valéry, din poezia *Les grenades,* este referitoare la *rodnicia* satanică. Diavolul *însămînțează dumnezeirea,* de unde nu trebuie înțeles că o perpetuează, ci că face să se nască altceva, diferit, în sînul ei, de vreme ce poetul presvestește că, zămislind astfel, Satan *prăvălește orice Olimp* și face să urmeze *propria lui împărăție.* Este un chip romantic de a determina relația exactă dintre simbol și textul modern, căci și acesta din urmă rodește înăuntrul simbolului, înainte de a-l desface și a-l înlocui.

Reamintesc în trecere că există o tradiție mai veche a diavolului înnoitor. Iată, spre exemplu, cum îl înfățișează Bahtin pe cel din Renaștere : „Dar dracul din misteriu nu este numai o figură extraoficială, el este în același timp o *imagine ambivalentă* asemănătoare sub acest raport cu *nerodul și cu bufonul,* o imagine care reprezintă *forța destructivă și regeneratoare* a josului material și corporal. Dracul din diablerii era îndeobște un *personaj carnavalesc*" [1]. Dacă acceptăm despre carnaval că, mai

[1] M. Bahtin, *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și în Renaștere,* în rom. de S. Recevschi, Editura Univers, 1974.

mult chiar decît arta barocă, prefigurează epoca modernă — îi corespunde, mai bine zis — atunci relația devine și mai semnificativă.

Nu lipsesc din scrierile lui Macedonski nici unele referiri teoretice la o poetică nouă. Se pare, de exemplu, că nu înțelegea simbolul ca pe un purtător de sens, ci ca pe un *producător*. A crea simboluri însemna pentru el „a se exprima prin imagini spre a da naștere (...) ideii". Aproape mallarméan, dacă nu... dadaist, îi atribuia poeziei o logică proprie : „...logica poeziei este nelogică față de proză, și tot ce nu e logic, fiind absurd, logica poeziei este prin urmare însuși absurdul". Sau, într-o formulare mai potolită : „...logica poeziei este, dacă ne putem exprima astfel, nelogică într-un mod sublim". Adrian Marino are dreptate să spună că unii „teoreticieni contemporani ai «paradoxului poeziei» nu vor gîndi altfel". Nu i-ar fi lipsit poetului nici intenția, știut utopică, tot mallarméană, de a realiza Cartea, numită de el *poemă*. Socotea — Lautréamont n-ar fi respins această părere — că „din poemă se nasc toate celelalte genuri", că va crea o poemă numai acela „care va izbuti a introduce într-însa toate genurile și toate metrurile" și că, dealtfel : „Nimeni pînă acuma, luat în parte, nu a scris dar o poemă. Nimeni nu o va scrie."

S-ar putea aduce în discuție și versuri din care ar reieși că, așa cum se petrec lucrurile la Mallarmé, sensul unor imagini din recuzita romantică se modifică spre sfîrșitul activității poetului. În loc să mai fie oglindă albastră și calmă a azurului, marea va fi *răpitoare* și de *smarald*, iar pe întinderea ei se va înteți, ca în preajma corabiei bete, „jocul vecinic de colori". Altă dată, prin același joc, *apa se schimbă în brocart*. Chiar rămînînd *de azur*, ea nu mai reflectă cerul, căci cade pe întinsul ei *foaie după foaie*. În spiritul analogiei cu Mallarmé, aproape s-ar putea spune că prin această suprapunere de foi oglinda apei se transformă în *carte*. Totuși, exagerarea ar fi de prisos. Oricît de frumoase și de noi, rondelurile sînt de situat mai curînd în relație cu Parnasul și cu simbolismul decît cu poezia intens transformatoare din a doua jumătate a secolului, față de aspectele

radicale ale căreia Macedonski a rămas rezervat. Nu i-au plăcut „alergările după bizar, după ritmuri noi", nici cele „după versurile căsnite și după întortochieri, după ciudățenii" ; i s-au părut *gongoriste*. Așa că nici „Iadul la ceruri s-atingă nu poate / Și-n sumbru-ntuneric Satana să-noate / Mereu e forțat !" Vreau să spun că, în ciuda numeroaselor premise, textul modern nu s-a înfiripat la Macedonski. Ceea ce nu l-a împiedicat pe acesta să fie un mare poet.

Închei cu această concluzie banală deoarece ea își găsește un rost în limitele lucrării de față. Pentru că urmărește o prefacere dinspre romantism spre modernitate, s-ar putea lesne înțelege că privește literatura cu un ochi evoluționist, potrivit căruia ceea ce vine pe urmă ar depăși în valoare și importanță tot ce l-a precedat. Ar fi o vedere simplistă și falsă pe care, măcar în intenție, lucrarea nu și-o asumă. De aceea, referitor la Macedonski, ultimul cuvînt îl pronunță tot Adrian Marino :

„La acest stadiu de ardere, Macedonski nu mai este propriu-zis «modern» (...) ci adînc, într-un mod propriu, în cazul său eminamente romantic."

Arthur Rimbaud : de la simbol la text

Discuția pe marginea operei rimbaldiene va concentra într-un spațiu restrîns ideea pe care încerc s-o dezvolt în legătură cu o întreagă epocă literară — aceea că după ce în romantism poetica modernă se ascunde ca sens secund în adîncimea simbolului, fără a fi altfel decît sporadic practicată, scriitorii noi o vor aduce la suprafață, o vor practica, adică o vor trece de pe planul semnificatului simbolic pe acela al semnificantului. Rimbaud a străbătut cele două faze și a fost, de aceea, unul dintre principalii factori ai trecerii către modernitate.

Asupra prudenței necesare în abordarea operei sale ne atrag atenția exegeții lui Rimbaud atunci cînd, nu rareori, fac rezerve la propriile lor afirmații, sau le formulează în așa fel încît să nu fie categorice, înțelegînd că altcum ar risca să-i deformeze imaginea. André Breton, de exemplu, îl plasează pe Rimbaud la temelia literaturii moderne, literatură eliberată de misticism, dar adaugă că, așa cum se înfățișează, poezia lui admite și interpretări teologice [1]. Într-adevăr, dacă nu poate fi vorba de a descoperi la Rimbaud luări de poziție favorabile acestor interpretări, dacă — dimpotrivă — poetul s-a răzvrătit în repetate rînduri negînd dumnezeirea, to-

[1] André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, 1970.

Scanned with OKEN Scanner

tuşi urma ei se zăreşte încă, apăsată, în scrierile lui, ca loc abia părăsit şi încă păstrînd forma celui absent. De aceea, Stanislas Fumet [1] înţelege materialismul lui Rimbaud ca pe un spiritualism răsturnat, de unde şi titlul cărţii sale : *Rimbaud mystique contrarié*. Pentru că poetul nu avea convingeri religioase, dar şi-a făurit o parte a operei ca receptacol posibil al divinităţii, Jacques Rivière îi atribuie menirea de „introducător în creştinism" [2]. Aflîndu-se la porţile unei *alte lumi,* Rimbaud abia o întrezăreşte, crede Albert Béguin [3]. În ceea ce priveşte natura lumii întrezărite, Rivière socoteşte că ea marchează „pătrunderea divinului în natură", ceea ce orientează spre alt nivel al paradigmei sensului simbolic, spre ideea de lume suprasensibilă. Mai exact, Rimbaud pare să fi visat — după cum afirmă Yves Bonnefoy — „o fiinţă (...) mult dincolo de condiţia actuală a omului, dar pe care ar fi fals, totuşi, s-o luăm drept vreun Dumnezeu" [4]. Şi Rivière observă la el „motivul fiinţei solitare, de o altă rasă, fără înrudire, fără funcţie, fără nici o legătură cu omenirea".

Rimbaud, ca mai tîrziu André Breton, s-a complăcut aşadar în reveria romantică despre o lume populată cu inteligenţe superioare celei umane. O confirmă şi prietenul său Delahaye atunci cînd, reproducînd gînduri exprimate altădată de poet, spune : „...acolo, pe acele globuri îndepărtate, sînt fiinţe care gîndesc, raţionează, posedă probabil o ştiinţă de o mie de ori superioară celei a locuitorilor pămîntului" [5]. Poate că Delahaye a vulgarizat ideea artistului, dînd lumii imaginate de el prea multă consistenţă, dar nu pare s-o fi denaturat. El adaugă că Rimbaud se gîndea la o posibilă comunicare între tărîmuri. Rezultă şi din poeme speranţa că omul va putea schimba radical înfăţişarea lumii în aşa fel încît el însuşi să-şi depăşească total condiţia actuală : „Fi-

---

[1] Stanislas Fumet, *Rimbaud mystique contrarié*, Plon, 1966.
[2] Jacques Rivière, *Rimbaud*, Editions Emile-Paul Frères, 1930.
[3] Albert Béguin, *Sufletul romantic şi visul.*
[4] Yves Bonnefoy, *Rimbaud par lui-même*, Editions du Seuil, 1966.
[5] Ernest Delahaye, apud Stanislas Fumet.

inte desăvîrșite, neprevăzute, se vor oferi pentru experiențele tale (...). Iar lumea, cînd vei ieși tu, ce chip va avea ? În orice caz, din actualele aspecte, nimic". Poetul, care se considera un explorator, unul ce „poate schimba viața", și-a făcut din existență și din scris o cale spre necunoscut. Acestui necunoscut Yves Bonnefoy îi dă un nume frecvent în literatura simbolică — *ailleurs* — și recunoaștem în formularea sa („Fabulosul *ailleurs* unde toate problemele se rezolvă...") locul visat de suprarealiști unde toate contradicțiile ar fi abolite. Iar cum un asemenea loc este inconștientul, se explică de ce Rimbaud a imaginat un al doilea eu, inconștient, ca generator al operei poetice. Jean-Louis Baudry [1] găsește că acel eu tindea să se confunde cu procesul textual, dar mai păstra ceva dintr-o voce interioară, trăsură de unire între romantism și suprarealism. Se afla încă, în parte, dincolo de text, în viitorul lui, și de aceea poetul era mereu încordat către un timp îndepărtat. Pentru a întrezări necunoscutul — întrucît, cum spune Rimbaud, „viitorul va fi materialist" — trebuie să dăm simțurilor noastre adaptate la viața actuală noi orientări, adică — pentru a le scoate din sistemul lor actual, adaptativ — trebuie să le dereglăm. În consecință, accesul spre viitor va fi condiționat de cîtimea invenției artistice, deoarece „invențiile de necunoscut cer forme noi". De unde efortul constant în vederea elaborării unui limbaj care, totuși, n-a reprezentat pentru el — ca pentru urmași — însuși scopul activității poetice, ci numai calea către viitor.

Contrar iritabilului său prieten Verlaine, cel fixat de la început într-o fizionomie neschimbătoare, Rimbaud n-a exitat niciodată să sacrifice filoanele descoperite în avîntul unor încercări noi, tot mai îndrăznețe. Ele sînt etapele parcursului dinspre romantism către poezia modernă. La jumătatea drumului se află *Corabia beată*, poem de factură încă romantică, dar al cărui sens simbolic cuprinde „o veritabilă poetică a explorării" [2]. Spre mai buna ei evidențiere, poate fi opus — cu folos mai

[1] Jean-Luis Baudry, *Le texte de Rimbaud*, „Tel Quel", 35/1968.

[2] Roland Barthes, *Mythologies*, Editions du Seuil, 1957.

ales în contextul lucrării de față — poeziei lui Lamartine *Adieux à la mer*.

Ca în orice relație textuală, trăsăturile comune nu lipsesc. Ambii poeți mărturisesc despre plăcerea navigației. Lamartine exclamă : Que j'aime à flotter sur ton onde", iar corabia rimbaldiană „dansează" pe valuri, „nepăsătoare", „ușoară", „liberă", aflîndu-se în larg acolo „unde voia". Fără echipaj, ea nu se mai simte constrînsă în drumurile ei („Je ne me sentis plus guidé"), după cum Lamartine își lasă barca să plutească în voie („Laisse sur ta plaine mobile / Flotter ma nacelle à son gré"). De o parte, barca n-are vîsle („sans rame"), de cealaltă, corabia n-are nici cîrmă, nici ancoră („...dispersant gouvernail et grappin"). Prin urmare, ambele ambarcațiuni sînt mînate de hazard (Lamartine : „Flotte au hasard..." ; Rimbaud : „Je voguais..."). În fine, și într-un caz și în altul marea (poezia) este locul unui spectacol colorat de o nesfîrșită varietate. „Fiecare val îmi aduce o imagine", spune Lamartine pentru care valul este „o ghirlandă cu mii de culori". În *Le bateau ivre* fiecare mănunchi de versuri înmulțește imaginile. Numai că tot de aici încep și deosebirile. Pe cînd imaginația lamartiniană, deși bogată, nu iese din cadrele unei viziuni comune, poemul lui Rimbaud în care panterele au piele de om face să se vadă ceea ce altor oameni doar li se pare că ar putea să vadă. („Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir !").

Devin semnificative tocmai aspectele îndepărtării lui Rimbaud de Lamartine sau, mai bine zis, ale răsturnării viziunii acestuia din urmă asupra poeziei. Dacă romanticul a pornit pe mare ca într-o excursie, cu gîndul firesc de a reveni la țărm, corabia beată s-a năpustit pe valuri fără gînd de întoarcere. Pentru Lamartine, țărmul înseamnă azil : „Partout sur la rive chérie / Mon âme (...) / Trouve un asile, une patrie". În schimb, corabia a pornit „fără să regrete ochiul nătîng al farurilor" și, după un scurt moment de ezitare, proclamă că nu va mai lua urma cărăușilor de bumbac, nu va mai trece printre steaguri și nici sub ochii dezgustători ai celor rămași pe ponton. De fapt, cu ea n-are avea cine să se întoarcă, întrucît nu este, ca barca lui *Lamartine*, locul poetului

Scanned with OKEN Scanner

ci, cu exclusivitate, al invenției poetice în care identitatea autorului s-a risipit.

Lamartine îi cere „blîndei mări" să „murmure" împrejurul bărcii, să-l „legene" maternă la sînul ei abia mișcat („Tot sein mollement agité) : „Murmure, autour de ma nacelle / Douce mer...". Și : „Ah, berce, berce, berce encore / Berce pour la dernière fois / Berce cet enfant qui t'adore". Dimpotrivă, corabia rimbaldiană poate să danseze pe valuri tocmai pentru că marea e înfuriată („Dans les clapotements furieux des marées...), se prăbușește în cataracte („Des écroulements d'eaux... les gouffres cataractant"), asaltînd stîncile („...la houle à l'assaut des récifs").

Cum s-a văzut, pe mare Lamartine este copilul care își adoră mama (la mer / la mère) și îi cere protecție. Pentru Rimbaud, copilul a rămas în urmă, jucîndu-se, ca într-o caricatură nostalgică a propriului său gest poetic, cu o bărcuță pe baltă („Un enfant accroupi plein de tristesse, lâche / Un bateau fragile comme un papilon de mai"). Copilul rămas în urmă — mai curînd decît poetul însuși, la o altă vîrstă a lui — este, s-ar zice, chiar Lamartine. Cu alte cuvinte, corabia beată simbolizează poezia nouă, așa cum o dorește Rimbaud, iar bărcuța pe baltă trimite la poezia veche, fiind un reflex înduioșat și ironic al bărcii lui Lamartine. Pentru acesta, cum ar fi și firesc, de vreme ce se închipuie copil, marea e un leagăn („...l'onde qui plie / Me creuse un liquide berceau"), în timp ce Rimbaud, potrivnic identității cu sine (Je est un autre), vede în ea un mormînt („O que ma quille éclate / O que j'aille à la mer"). De o parte protejarea eului omogen și pasiv, de cealaltă dispersarea, cheltuirea de sine în actul creator.

De pe o poziție metafizică, romanticului valurile i se par sfinte („Chacun de tes flots m'est sacré"), căci sînt opera lui Dumnezeu („Dieu... décora le monde / De ton élément gracieux"). Dincolo, în spațiul modern, misticitatea dezgustă („...le soleiul bas, taché d'horreurs mystiques"), iar cerul se sparge în țăndări („Les cieux crevant en éclairs..."). Suferind o energică agresiune („Moi qui trouais le ciel..."), deschis acum rătăcirilor, loc al delirului, cerul încetează de a fi majestuos și autoritar

Scanned with OKEN Scanner

(„...les cieux délirants sont ouverts aux vogueurs"). Poemul rimbaldian anunță, deci, o scriere iconoclastă față de Sensul prestabilit, pe cînd poetica lui Lamartine era aceea a corespondenței verticale dintre planuri, toate constituindu-se ca oglinzi ale transcendentului („Afin qu'ici tout se réponde / (Dieu) Fit les cieux pour briller sur l'onde / L'onde pour réfléchir les cieux"). Pînă și titlului lamartinian — *Adieux à la mer* — îi răspunde sintagma „éveils maritimes", iar raportul dintre situația pusă în scenă și atitudinea poetului față de ea se inversează de asemenea. La Lamartine, într-o viziune premonitor sceptică, barca rămîne întreagă însă se sfarmă poezia („...ces poétiques débris"), în timp ce la Rimbaud, aflat la început de epocă, sfărîmată va fi corabia, dar „Poemul mării" deplin.

O meditație modernă — deși cu ezitări, asupra cărora nu insist — se întrevede în mod indubitabil în adîncimea poemului. Totuși, chiar putința extragerii ei ca sens simbolic dovedește că Rimbaud era încă romantic atunci cînd scria *Le bateau ivre*. Ulterior, el și-a continuat procesul transformator. În sonetul *Voyelles* și-a propus să spună „nașterile latente" ale vocalelor. S-ar putea afirma că poetul se află aici în punctul nodal al unei profunde modificări.

Gîndirea romantică intuise „spațiul unde germinează procesul de semnificare" [1], adică intuise mișcarea lăuntrică a limbajului, generarea sensului în limbaj dar, în loc să conceapă textul ca etalare a germinării intuite, făcuse din aceasta sensul ascuns al structurii simbolice. Totodată, n-o înțelesese ca autogenerare, ci ca rod al intervenției divine. Astfel că simbolul produce, *născo-cește* un sens dar, răsturnînd raportul real, se prezintă pe sine ca produs al acelui sens. De exemplu, simbolul azurului născocește ca sens al său o lume superioară, iar poemul este astfel alcătuit încît să apară că acea lume ar fi adevărată și că ea și-ar fi ales azurul ca imagine indirectă. Cu alte cuvinte, simbolul romantic sugerează

[1] Julia Kristeva, în *Essais de sémiotique poétique*, volum colectiv de studii, sub conducerea lui A. J. Greimas, Larousse, 1972.

Scanned with OKEN Scanner

un proces de generare semantică pe care îl atribuie unui creator iluzoriu. Mai exact, simbolul înfățișează creația poetului ca fiind analoagă celei divine, ca răsfrîngere și, deci, revelare a ei. Foarte obscur, însă, scriitorii romantici au intuit că procesul artistic este autonom și nu reflex al unei Creații. De aceea, unele poeme sînt scene ale înfruntării, la nivelul sensului simbolic, a două poetici : una care închipuie creația ca oglindire a alteia, superioare, și una care o vede ca proces uman autonom. Pînă aici am urmărit, în cîteva scrieri, tocmai acest conflict.

Rimbaud depășește stadiul intuiției obscure ; el înțelege, primul, că limbajul (omul) se generează pe sine și își propune să facă din poezie locul de manifestare și, în același timp, de autorevelare a acestui proces. El vrea, deci, să spună *nașterile latente ale vocalelor*.

Totuși, exagerarea trebuie evitată. Chiar dacă sonetul *Voyelles* vădește o netă tendință de eliminare a sensului simbolic, de retransformare a lui în practică producătoare de sens, poezia lui Rimbaud nu s-a desprins cu totul de condiția sa inițial romantică. Dacă pentru romantici poezia fusese expansiunea unui element central — propriul lor eu —, Rimbaud o înțelege ca pe o expansiune a vocalei. Va fi interesant de aceea să aflăm dintr-un studiu al lui Gérard Genette ce gîndea despre vocală scriitorul și teoreticianul romantic Charles Nodier. După el, în ordinea etapelor de formare a limbajului, pe primul loc se situează *vocala*. Ea îi permite omului să exprime „ideile de admirație, de venerație, de clarviziune contemplativă, de spiritualism, de adorație și de cult“ [1]. Altfel spus, vocala semnifică religiozitatea, fiind semnul lui Dumnezeu, al cărui nume — cum era de așteptat — ar fi fost, în limba primitivă, vocalic. Cît despre scriere, rostul ei s-ar limita — în parafraza lui G. Genette — la „reprezentarea sunetului vocal și nu-i vorbește gîndirii decît prin mijlocirea auzului, reamintindu-i vorba“. Rezultă că vocala coincide cu nu-

[1] Charles Nodier, apud Gérard Genette, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Editions du Seuil, 1976.

cleul limbajului, ca expresie a vieții psihice, a eului profund și rezonator al divinității. Prin urmare, așezînd în centrul poeziei sale vocale, Rimbaud a înlăturat straturile superficiale, personale, ale eului, dar a continuat — în ciuda ideologiei sale conștiente — să-i dea eului de adîncime un fundal metafizic. Pentru el litera, scrisul veneau pe urmă, ca înregistrare a vocii și a imaginii. Rimbaud n-a mai *exprimat* fără mediere, ca romanticii propriu-ziși, diferitele momente ale vieții interioare, ci a *transcris* ecourile ce-i veneau din psihismul profund. De asemenea, n-a mai *reprodus* imaginea lumii exterioare, ci a *inventat* imagini, pornind de la senzațiile sale. Abia Mallarmé va fi acela care, depășind fraza transcrierii unui mesaj premergător textului, va realiza *scrierea*, adică travaliul lingvistic producător de sens poetic.

Sonetul vocalelor marchează înțelegerea de către Rimbaud a faptului că poezia presupune inițiativa limbajului, punerea în activitate a resurselor lui. Aspectul cel mai înnoitor al literaturii sale va decurge din reunirea surprinzătoare de imagini, dincolo de care sensul simbolic se întrezărește din ce în ce mai greu. El a revoluționat „sintaxa" imaginilor dar, deși a vorbit despre „halucinația cuvintelor", n-a înnoit în mod decisiv sintaxa frazei poetice, adică n-a făcut ultimul pas, determinant, către textul modern.

Afirmațiile de mai sus riscă să rupă imaginea de cuvînt. De aceea, mai corect ar fi să spunem, pe urmele unui recent articol al lui Tzvetan Todorov, că în *Iluminări* Rimbaud dezmembrează sintaxa comună fără ca prin aceasta să devină un sintaxier, adică să fie el însuși creatorul unui sintaxe noi [1]. Aceeași este, în fond, ideea lui Al. Philippide atunci cînd vorbește, în legătură cu Rimbaud, despre un stil „sincopat, cu incoerențe contrastante și cu voită dezordine" [2]. Oricum, însă, un pas pînă la întemeierea textului modern mai rămînea de fă-

---

[1] Tzvetan Todorov, *Une complication de texte : les „Illuminations"*, „Poétique", 34/1978.

[2] Al. Philippide, *Prefață* la Arthur Rimbaud, *Scrieri alese*, în rom. de Petre Solomon și N. Argintescu-Amza, E.P.L.U., 1968.

Scanned with OKEN Scanner

cut și cred că Todorov, transpunînd latențele în act, le atribuie *Iluminărilor* prea mult.

Cu toate că n-a făcut acel pas, poetul a avut la un moment dat sentimentul de a fi ajuns la un impas de nestrăbătut. Totodată, el a avut „prestiința" unui viitor minunat cînd omenirea ar dispune de un limbaj cu o prodigioasă funcționalitate. Viitorul acela era încă departe. Poeții trebuiau să conducă în direcția lui primenindu-și neîncetat modalitatea creatoare. Rimbaud și-a transformat poezia în mai multe rînduri, dar de la o vreme a simțit că nu poate depăși o limită. În această situație nu avea de ales. Prin natura sa, el nu putea să accepte compromisul. Singura soluție acceptabilă era tăcerea : „Eu înțeleg dar, nefiind în stare să dau lămuriri fără să mă slujesc de vorbe păgîne, aș voi să tac". A urmat dispariția sa din viața artistică, îndelungata perioadă de peregrinări africane, prilej de romanțări pitorești pentru anumiți literatori, motiv de jenă pentru criticii serioși :

„Găsesc indecent, spune Yves Bonnefoy, ca cineva să se înverșuneze în a căuta urmele celui care s-a întors la o existență anonimă. Să nu citim scrisorile lui Rimbaud către familia sa ; să nu căutăm a ști dacă cel ce a vrut într-o zi să fure focul a făcut negustorie de un fel sau de altul."

În ciuda recomandării insistente a lui Bonnefoy, voi citi corespondența africană a lui Rimbaud, dar nu cu scopul de a afla ce negustorie a făcut și, în general, nu pentru a-i cunoaște viața, ci pentru a încerca să dovedesc că experiența și mai ales scrisorile din acea perioadă au însemnat, într-un fel, continuarea existenței poetice. Dealtfel, chiar Yves Bonnefoy, referindu-se la setea lui Rimbaud de a peregrina, spune — contrazicîndu-se — că „Hararul n-ar fi negarea vieții trecute a lui Rimbaud, ci mai curînd prelungirea ei". De asemenea, să mai subliniem contrapunctul — și el observat de critic — care face ca viața africană a fostului poet să fie o ezitare continuă între speranță și un scepticism atroce. În consonanță cu această remarcă, se poate dovedi, cred, că — luate în ansamblu — scrisorile cuprind un sens simbolic și negarea lui, de unde o structură contradicto-

rie, marcînd trecerea de la comunicarea simbolică a unei poetici moderne la practicarea ei.

. Atrage atenția în corespondența africană frecvența obsesivă a scrisorilor în care Rimbaud își anunță intenția de a părăsi locul unde se află, destinația călătoriei rămînînd mai întotdeauna atît de vagă, atît de îndepărtată, atît de diversă în același timp, încît nu se impune pînă la urmă decît neastîmpărul călătorului. Referindu-se la acest fenomen, Stanislas Fumet a vorbit despre „omul cu tălpile de vînt — cum a spus așa de bine Verlaine — care era gata să-l ucidă pentru că voia mereu să plece". Probele vocației rătăcitoare a celui care încă din adolescență își părăsea de repetate ori căminul și orașul pentru a stărui către un Paris mirific se succed ani de-a rîndul în scrisori, Rimbaud își propune să facă în Africa drumuri lungi sau, și mai departe, în India, China, Japonia și chiar să treacă oceanul către canalul Panama. Pe sine însuși se definește prin dorul său de ducă: „...dacă aș avea mijloace pentru a călători fără a fi silit să stau într-un loc ca să muncesc și să-mi cîștig existența, n-aș fi văzut mai mult de două luni în același loc (...) a trăi mereu în același loc mi se va părea întotdeauna o nenorocire". Nu locurile îl atrag — toate nefiind pentru el decît nevoite opriri — ci, prin ea însăși, chiar pribegia îl atrage. Pare ispititor să facem o legătură între dorul de ducă rimbaldian și poetica actuală a scrierii ce se consumă în timp ce înaintează, a celei ce refuză de a se fixa într-un obiect definitiv și static numit operă. Se opune în parte acestei apropieri faptul că, pe cînd procesul poetic este conceput astăzi ca activitate productivă, Rimbaud n-a văzut în muncă decît acea servitute care-l obliga să fie sedentar. Poate că aici se află limita gîndirii sale, cauza întreruperii mersului evolutiv al poeziei lui. Simțindu-și truda proprie prinsă în țarcul sedentarismului, el n-a putut înțelege scrierea ca pe un travaliu. A munci însemna pentru el a se opri din drum, iar a se opri însemna a se expune exploatării și mizeriilor: „Prefer să plec, decît să mă las exploatat" (sept. 1880); „...sînt angajat aici pentru trei ani; ceea ce nu mă va împiedica să plec glorios și încrezător dacă mi se fac mizerii" (ianuarie 1881). Cum se vede, Rim-

Scanned with OKEN Scanner

baud ia măsuri preventive înainte ca mizeriile să se fi ivit, ceea ce dă de înțeles că, prin definiție, cel care se imobilizează va fi exploatat. Se schițează aici una dintre explicațiile fugii poetului de la masa de scris, ca și refuzul său, mai tîrziu, de a purta discuții despre poemele sale, ori de a accepta ideea publicării lor în volum. Ne putem deci gîndi că tocmai legătura dintre creație și muncă l-a făcut să se cufunde, „glorios și încrezător", în anonimat.

Muncii, proprietatea îi adaugă alt factor de sedentarism. Ca să poți pleca mereu, trebuie să nu posezi nimic, căci averea împiedică deplasarea. În această privință, Rimbaud n-are a se teme de nimic. Nu-l pîndește nici o primejdie pentru că, așa cum spune, singura lui avere este el însuși. Lipsit de orice proprietate și ferit de exploatare prin plecări succesive, Rimbaud cel din scrisori (nu-i comentez existența reală, ci numai textul corespondenței) nu se ferește de nici o inițiativă : „...am trecut prin toate acum, nu mă mai tem de nimic" (iulie-1881). Putînd să dispună de sine, el se simte liber. Libertatea astfel concepută implică posibilitatea de *a rătăci* în voia *dorinței :* „Nu mai pot să rămîn aici pentru că m-am obișnuit cu viața liberă" (august 1887). Altfel spus, libertatea înseamnă putința de a înainta în necunoscut, aceeași pe care o postula poetica explicită din *la lettre du voyant* unde își propunea dereglarea tuturor simțurilor pentru a „ajunge la *necunoscut*". Iată ecoul din corespondența africană : „...socotesc că voi părăsi curînd acest oraș pentru a mă duce să întreprind ceva în necunoscut" (mai 1881). Nu are în vedere aventura lăsată la voia întîmplării, ci o „aventură în cunoștință de cauză" (noiembrie 1881), după cum și dereglarea simțurilor trebuia să fie „gîndită". Rătăcirea înseamnă în cazul lui cercetare sau, pentru a ține seama de împrejurări, explorare.

Peregrinarea lui Rimbaud a avut, dacă se poate spune așa — un țel — pe acela de a se îndepărta de Europa. El n-a dus cu sine mentalitatea cuceritorului dornic să-i înstăpînească pe europeni asupra unor ținuturi noi și astfel să reducă necunoscutul la cunoscut. Pur și simplu, Europa se confundă cu sedentarismul și de aceea Rim-

baud nu vrea să trăiască acolo : „...ce să fac în Franța ? Sînt sigur că nu mai pot să duc o viață sedentară“ (oct. 1887). Mai mult, el *nu se mai poate întoarce*, căci e „prea obișnuit cu viața rătăcitoare“ (august 1887). Sugerînd iarăși apropieri de felul cum se gîndește pe sine literatura actuală, existența lui Rimbaud nu are cale de întoarcere. Ea se consumă pe măsură ce înaintează, urmă mereu ștearsă și mereu prelungită, iar nu construcție mereu adăugită, aflată într-un echilibru... sedentar.

Ruptura de Europa se situează mai ales la nivelul gîndirii și al limbajului. Rimbaud nu mai citește nimic din ce se scrie acolo, ceea ce face ca viața europeană să-i devină nu numai necunoscută, dar și de neînțeles. El trăiește *altfel*, înstrăinat de tot ce a lăsat în urmă : „Ca musulmanii, știu că ce se întîmplă se întîmplă și atîta tot“ (mai 1883). Duce o existență vertiginoasă, nu acumulează trecut, „arde“ prezentul și nu se orientează nicăieri. Iar resortul noii sale existențe constă dintr-un nou limbaj : „...zi de zi pierd gustul pentru climatul, felul de a trăi și chiar pentru limba Europei“ (mai 1883). Ca poet, Rimbaud își îndreptase agresiunea împotriva limbajului moștenit și, o dată cu aceasta, împotriva unei culturi. Nemaiputînd să-și prelungească demersul scriind versuri, el și-a schimbat felul de a trăi, dar n-a întrerupt efortul de a se rupe de acel limbaj și de concepția despre lume imprimată în el. Doar pentru cei rămași acasă a consimțit să mai „cînte“, să le mai folosească limba și să le mai adopte mentalitatea— plîngîndu-se —, noile sale cîntece fiind chiar scrisorile trimise în patrie : „...dacă mă plîng, e un fel de a cînta“ (iulie 1882).

Așadar, corespondența africană poate fi citită ca un semn al cărui sens imediat ar reuni informațiile despre sine comunicate alor săi de Rimbaud și al cărui sens simbolic ar fi o „poetică“, prelungire a celei care, tot ca sens simbolic, putea fi extrasă din *Corabia beată*. Poetică a rătăcirii multiple, fără scop însă permițînd descoperiri, a refuzului de a acumula sens și de a se fixa, a libertății și îndrăznelii, a unui limbaj *diferit*, producător de gînduri noi și — reminiscență romantică — a refuzului de a munci.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă lucrurile ar sta numai aşa, ne-am găsi din nou în prezenţa unei scrieri care practică o poetică romantică dar propune în subtext o alta, precumpănitor modernă. Ar fi încă o dată un text care ar răsturna simbolic concepţia romantică situîndu-se în continuare pe teren romantic. Însă corespondenţa lui Rimbaud este mai complexă, respingerea unei poetici fiind aici dublată de reala depăşire a ei. Găsim aici un exemplu despre ceea ce Jacques Derrida a numit răsturnare-transgresiune : „A deconstrui opoziţia înseamnă mai întîi (...) a răsturna ierarhia dar, pe de altă parte, a rămîne la această fază înseamnă a opera încă pe terenul şi în interiorul sistemului deconstruit. De aceea, este necesar ca printr-o scriere dublă, stratificată, decalată şi decalantă, să se marcheze distanţa dintre inversare (...) şi ivirea unui nou concept“ [1]. Într-adevăr, corespondenţa africană pune sub semn de întrebare structura simbolului romantic prin aceea că-i opune discursului poetic un alt discurs. În felul acesta, ieşirea semantică a textului se blochează, cititorului nu-i mai stă în putinţă să decidă asupra sensului. Altfel spus, textul — acum indecidabil — nu mai poate fi disociat în sens imediat şi sens simbolic, căci cele două sensuri se absorb reciproc şi formează împreună un circuit al afirmării şi negării.

Drept model al structurii rezultate din procesul arătat, poate fi luat felul cum apreciază Rimbaud climatul Hararului, care-i apare alternativ aspru şi umed, răcoros şi nu nesănătos, rece şi nesănătos, excelent şi delicios, nici cald, nici rece, totuşi rece. Iată-l, cu vorbele lui : „Climatul este răcoros şi nu nesănătos“ (dec. 1880) ; „Climatul este foarte umed vara : e nesănătos ; mi-e cît se poate de nesuferit, e mult prea rece pentru mine“ (febr. 1881) ; „Mi-e în continuare tot atît de nesuferită această regiune a Africii. Climatul e aspru şi umed“ (sept. 1881) ; „...climatul Hararului şi al Abisiniei este excelent, mai bun decît cel al Europei“ (mai 1884) ; „...în Abisinia, climatul este delicios“ (nov. 1885) ; „Climatul Hararului e rece din noiembrie pînă în martie“ (iulie 1891).

[1] Jacques Derrida, *Positions*, Editions de Minuit, 1972.

În același mod, ideologiei antieuropene, disprețului pentru tot ce se face și se gîndește pe continent, li se opun declarații surprinzătoare, mărturii ale respectului pentru știința și instituțiile europene. Rimbaud ar fi de acord chiar să se lipsească de libertatea de mișcare pentru a deveni tată și a-și educa fiul ca orice european, a-i da „instrucția cea mai completă ce se poate atinge în această epocă", a face din el „un inginer renumit, un om puternic și bogat prin știință" (mai 1883), intenții contrastînd evident cu poetica mai înainte înfățișată. Dealtfel, aceeași contrazicere se găsea deja în *Un anotimp în infern* unde, premonitor, poetul își exprima dorul de ducă, dar și intenția de a reveni în forță. „Ziua mi-e încheiată ; părăsesc Europa", își spunea în poem, dar adăuga numaidecît : „Voi veni îndărăt cu mădulare de fier (...), voi fi socotit din neamul celor puternici. Aurul nu-mi va lipsi (...). Mă voi amesteca în politică." Și totuși, se socotea blestemat, avea oroare de patrie și voia să uite totul dormind „beat mort, pe țărmul mării". Sînt fără îndoială nepotriviri de la un fragment la altul, totuși contrazicerea lor nu e totală și am putea să le înlănțuim într-un șir logic. Poetul pare a voi să treacă printr-o experiență fortificantă care să-i permită să-și domine mediul la capătul ei ; pînă atunci, însă, se simte copleșit de el. Altfel stau lucrurile în corespondență. Acolo contradicțiile sînt fără ieșire.

Cum am aflat, orice proprietate imobilizează potrivit concepției lui Rimbaud, încît ne putem aștepta ca dorinței sale de a avea un fiu să-i urmeze hotărîrea de a se statornici. Într-adevăr, vrea să se fixeze și se gîndește în acest scop la locul unde lumea îl cunoaște și unde își poate cîștiga pîinea muncind. Tinde, deci, să evite necunoscutul și aventura primejdioasă, preferînd să se expună exploatării. El care, pe de altă parte, nu visează decît să plece mereu, se teme în același timp de veșnicul reînceput. A se obosi i se pare „un lucru nesăbuit" (iulie 1881). Omul nu poate spera nimic mai bun de la viață decît să se odihnească dar, din nefericire, de obicei odihna nu-i stă în putință.

În ciuda adîncului scepticism, i se întîmplă lui Rimbaud să viseze, însă visează să devină rentier și astfel să

scape de exploatare prin puterea banului, iar nu prin repetate plecări. Vrea totuși să călătorească, dar proiectează deplasări anodine, subordonate condiției de rentier pe care ar urma s-o facă mai plăcută : „Aș vrea să am cîteva mii de franci rentă și să-mi pot petrece anul în două sau trei locuri diferite, trăind modest și făcînd mici afaceri pentru a-mi acoperi cheltuielile“ (ianuarie 1885). Călătoria de agrement corespunde, s-ar zice, scrierii ornamentale într-o concepție despre literatură întemeiată pe acumularea și nu pe diseminarea sensului.

La drept vorbind, din noua perspectivă, opusă poeticii anterior descrise, adevăratele călătorii sînt niște corvezi istovitoare ; de aceea, Rimbaud se declară „condamnat să rătăcească“ și nu se resemnează s-o facă decît pentru că vrea să cîștige bani : „...dacă nu mi se dau două sute de franci pe lună, în afara tuturor cheltuielilor de întreținere, voi pleca“ (sept. 1880).

Intenția de cîștig și dorul de ducă se leagă strîns într-un nod făcut din cele două fire diferite — cel pragmatic și cel poetic. Pînă la urmă, s-ar stabili cu greu dacă Rimbaud voia să plece ca să cîștige bani, ori voia să-i cîștige ca să poată pleca. Faptul că luările de poziție opuse nu sînt distanțate și se înfruntă adesea în aceeași scrisoare, sau chiar în aceeași frază, caracterizează întreaga corespondență și produce necontenită tensiune textuală. În chiar fraza unde spune că a pierdut gustul pentru limba Europei, Rimbaud se plînge că soarta îl condamnă să rătăcească, iar după cîteva rînduri își mărturisește dorința de a avea un fiu pentru a face din el un om puternic și bogat.

Există două teme, cea a aurului și cea a plictisului, care stîrnesc mereu încleștarea puternică a tendințelor contrare. Tema aurului străbate corespondența și lasă să se ghicească plăcerea evaluării lui imaginare : „Aș vrea să trimit în Franța această sumă, dar ea aduce atît de puțin ; cumpărînd cu 4%, pierzi dobînda pe doi ani ; cu 3% nu se merită. Dealtfel, față de schimbul actual al rupiei, ar trebui oricum să mai aștept ; în prezent nu mi s-ar da decît 1,90 pentru bani gheață în Franța — 10% pierdere, cît e de plăcut după cinci ani de muncă“ (sept. 1885).

Scanned with OKEN Scanner

Plictiseala devastatoare, și ea frecventă, poate fi pusă în legătură cu efortul prea mare făcut pentru a obține bani și cu dezamăgirea eșecului. „Mă plictisesc mult, mereu ; ba chiar nici n-am cunoscut vreodată persoană care să se fi plictisit ca mine“ (august 1888), spune el în diferite variante. Pe de altă parte, între plictisul posomorît și elanul explorator există o relație. Într-un fel, ca și spleenul lui Baudelaire ori sentimentul de neputință încercat de Mallarmé în fața foii albe de hîrtie, plictiseala lui Rimbaud acționa ca un resort puternic al activității sale. Plictiseala mai era și efectul stării de nemișcare determinate de opoziția tendințelor lui, a imposibilității de a decide într-un fel fără ca ipoteza contrară să se ivească. Tot așa s-ar ivi și cauzele divergente ale plictiselii cînd am vrea s-o definim.

O remarcă asemănătoare sugerează referirea obsesivă la bani. Desigur, Rimbaud a făcut mari eforturi pentru a se îmbogăți, cu speranța zadarnică de a avea asigurată într-o zi o existență calmă și fără oboseli ; dar cînd aflăm cu cîtă ușurință cheltuia banii atît de greu adunați, pe cărți și instrumente a cărora utilitate pentru el în mediul african rămîne obscură, și cît de mult se cheltuia pe sine însuși în întreprinderi hazardate, sîntem tentați să credem că banii săi nu reprezentau doar un capital. Ei însemnau securitate și odihnă prezumtive, dar și materializarea unui scop inaccesibil, ca și resortul unui efort supraomenesc. Banii erau pentru Rimbaud valoare acumulată, însă ei declanșau în același timp o activitate ce nu se voia răsplătită. Erau valoare dar și muncă. Sclipirea aurului adunat se răsfrîngea într-un indefinisabil foc interior. Prin caracterul său contradictoriu, aurul poate simboliza întreaga corespondență care, și ea, își pierde funcția informativă și devine text producător de semnificații ce nu pot fi acumulate pentru că se contrazic.

Nu s-ar putea încheia încercarea de a demonstra natura indecidabilă a corespondenței africane fără o referire la lungile liste de tratate tehnice care, prin cuprinderea nesățioasă de cunoștințe pentru Rimbaud inutile, amintesc de propensiunea enciclopedică a flaubertienilor Bouvard și Pécuchet sau, prin neprevăzutul lor, de no-

Scanned with OKEN Scanner

menclatura chineză reprodusă de Michel Foucault în prologul cărții sale *Les Mots et les Choses*. Iată ce le comanda Rimbaud, în mai multe rînduri, unor librari parizieni :

Tratat de metalurgie ; hidraulica urbană și agricolă ; comandantul navelor cu aburi ; arhitectura navală ; pulbere și salpetru ; zidăria ; cartea de buzunar a dulgherului ; tratatul despre fîntînile arteziene ; îndrumătorul pentru înființarea fierăstraielor ; construcțiile metalice ; materialele textile ; albumul fierăstraielor agricole și forestiere ; manualul olarului ; manualul tăbăcarului ; lăcătușul desăvîrșit ; exploatarea minelor ; manualul sticlarului ; al cărămidarului ; al topitorului tuturor metalelor ; al fabricantului de lumînări ; ghidul armurierului ; manualul de telegrafie ; micul tîmplar ; zugravul ; manualul complet al fabricantului de instrumente de precizie ; manualul călătorului ; construcțiile marine ; tratatul complet al căilor ferate ; tratatul de mecanică ; tunele și subterane ; calcule prescurtate ale terasamentelor.

Rimbaud nu explică niciodată scopul acestor achiziții, de unde și farmecul literar al listelor care le cuprind. Căci, încă o dată, textul ne interesează și nu autorul lui, nu experiența lui de viață și eventualele sale motivări. Pe un ton ferm, ca și cînd lucrurile s-ar înțelege de la sine, Rimbaud îi comunică unui librar dorința lui de „a cunoaște totalitatea a ceea ce se fabrică mai bun în Franța (sau în străinătate) ca instrumente optice, matematice, astronomice, electrice, meteorologice, pneumatice, mecanice și mineralogice“ (ianuarie 1881). Apoi precizează, cu involuntar umor : „Nu mă ocup de instrumentele de chirurgie“. Ne putem întreba de ce neglijează o ramură a tehnicii după ce a lăsat impresia că nimic nu-i poate fi indiferent și ne vine în minte o altă restricție inexplicabilă, datînd din aceeași epocă : „Sînt pentru Euripide și Sofocle, dar nu pentru Eschil“.

Referirea la Lautréamont n-are nimic întîmplător. La fel ca *Poeziile* acestuia și *Cînturile lui Maldoror*, dar mai puțin complexă — nefiind întemeiată pe conștiința teoretică a procesului inclus —, corespondența africană se situează în momentul exact cînd se produce transformarea decisivă a simbolului romantic în text modern. În ambele

Scanned with OKEN Scanner

cazuri, o poetică predominant nouă se propune ca semnificant secund al unei structuri simbolice, în ambele cazuri semnificatul va fi contrazis de alte enunțuri, ceea ce face ca sensul textului să rămînă de fiecare dată incert. Astfel, sensul simbolic este readus în text, participă la dinamica lui, încît noua poetică anunțată de el ajunge să fie, în sfîrșit, cu adevărat activă.

Parcă intuind teoria de mai tîrziu a lui Roland Barthes, potrivit căruia literaturii — după el instituție burgheză de comunicare mascată a unei ideologii — îi ia locul *textul* — participare specifică la elaborarea unei noi ideologii —, Rimbaud a scris un text după ce a încetat să facă literatură.

Poetica textului în *Cîntările lui Maldoror*

În capitolul precedent a apărut ca posibilitate de organizare a textului — deocamdată la marginea literaturii — una în care sensul secund era afirmat și totodată negat, ceea ce a avut drept consecință transformarea structurii simbolului — pînă atunci purtător de sens omogen și constant — într-o alcătuire semantic indecidabilă, lipsită de mesaj detașabil, dar producătoare a numeroase sugestii de sens. Poate că ar fi fost mai firesc ca, într-un mers dialectic al literaturii, să se ivească întîi o formațiune numai la suprafață contradictorie, dar încă în stare să transmită prin vîltoarea contestării de sine un înțeles profund. Este tocmai felul cum a interpretat Maurice Blanchot *Cîntările lui Maldoror*. Cu toate că a observat în ele „contradicția sarcastică prezentă în toate momentele operei“ [1], oscilarea indefinită de „sensuri improbabile“ și „deplinătatea unei ambiguități fără odihnă“, el a considerat că toate acestea înlătură doar coerența sensului superficial, dar îl lasă neatins pe cel de adîncime, exprimat de cuvinte privilegiate și prin „complicitatea anumitor teme“.

[1] Maurice Blanchot, *Sade et Lautréamont*, Editions de Minuit, 1969.

În chip evident, Maurice Blanchot îi atribuie scrierii lui Lautréamont un sens simbolic. Noutatea ar consta din *ascunderea* lui sub aparența unui nonsens, pe cînd poemele romantice *revelau* prin analogie un înțeles profund. Situația ar corespunde uneia dintre variantele simbolului semnalate în definiția — deja citată — a lui Paul Ricoeur. Hermeneutul francez consideră a fi definitorie pentru simbol „o arhitectură a sensului, a celui secund față de sensul prim, fie că acest raport este sau nu analogic, fie că el ascunde sau revelează sensul secund“ [1]. Așa funcționase — potrivit analizei Juliei Kristeva în *Le texte du roman* — romanul premodern, format, într-o perioadă, din semne nedisjunctive ce se resping dar se și transformă reciproc, nu fără a continua să transmită din planul al doilea un înțeles omogen, conform cu ideologia epocii și avînd rădăcini metafizice.

În ceea ce-l privește pe Lautréamont, unii exegeți actuali — Marcelin Pleynet, Philippe Sollers — resping lectura de mai sus și susțin că în *Cîntările lui Maldoror* contradicția ar fi reală și exclusivă, ea ducînd la punerea sub semn de întrebare a oricărui sens pentru moment schițat. În totalitatea lui, prin modul cum se organizează, textul lui Lautréamont contrariază romantismul după ce pare că-l prelungește. Totuși, atunci cînd trec la analiză, criticii amintiți descifrează fragmente simbolice, purtătoare — la nivel secund — a unei teorii despre literatură. Un exemplu posibil: descrierea unui stol de sturzi, „pornind și întorcîndu-se fără încetare, umblînd și încrucișîndu-se în toate părțile“, formînd „un fel de volbură *(tourbillon)* fremătătoare“, alcătuită din „mișcările asupra ei înșăși“, din „mișcările deosebite ale fiecăreia din părțile ei“ și unde centrul este respins în expansiunea sa de un efort contrar. Toată această descriere — care ne-a permis să dăm o interpretare asemănătoare jocului marin al unui grup de balene în *Moby Dick* — poate figura structura dinamică, mereu transformată, a textului literar. Totuși, analiștii evită în astfel de cazuri

---

[1] Paul Ricoeur, apud Françoise Collin, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Gallimard, 1971.

să vorbească de sens simbolic, limitîndu-se să releve justețea „teoriei" semiotice a lui Lautréamont.

Punînd în paranteză aceste fragmente, considerînd că ele formează doar un metatext teoretic, am putea crede că singura legătură a lui Lautréamont cu romanticii ar fi fost agresivă, de anulare a poeticii lor. Ar părea că sensul simbolic s-a pierdut în focul luptei, încît rolul său în tranziția către textul modern nu s-ar întrezări. În realitate, însă, lucrurile nu stau așa. Pentru a ieși din romantism, Lautréamont a fost nevoit ca mai întîi să-l răstoarne, operînd încă pe teren romantic. Cu alte cuvinte, regăsim la el procesul observat în corespondența africană a lui Rimbaud, de data aceasta mai extins și mai „literar". Vom regăsi, altfel orînduite și îndeplinind alte funcții, părțile constitutive ale structurii simbolice, ca și posibilitatea de a interpreta sensul ei secund ca discurs metaforic despre literatură.

Există în *Cînturile lui Maldoror* o amplă adresare către ocean care poate fi citită ca simbol al activității generatoare de limbaj: „Bătrîne ocean, nămețirea ta de materie nu se poate asemui decît cu măsura ce-ți faci de cîtă putere vie a fost nevoie spre a zămisli întregul îngrămădirii tale". Oamenii au recurs la „toate armele geniului lor" pentru a domina oceanul, ceea ce le-a rămas peste puteri. Dinamism necurmat și intens, oceanul nu poate fi folosit, ci numai explorat, fără ca cercetarea lui să se încheie vreodată. Cu atît mai mult nu putem ajunge la o adevărată cunoaștere a lui „ajutați de mijloacele de investigație ale științei", nu-i putem măsura „adîncimea amețitoare *(vertigineuse)* a genunilor". Incognoscibil este oceanul pentru că în el „sălășluiește prințul tenebrelor". Vom reîntîlni la Mallarmé, în imaginea nopții și a cernelii, ideea despre o forță tenebroasă (inconștientă), generatoare de limbaj.

Dacă știința — mai puțin cea inițiată de Lautréamont — îi menține pe oameni în neputința de a înțelege oceanul, în schimb cunoașterea lui le este posibilă dinăuntrul său unor ființe adaptate mediului acvatic, adică peștilor, dar și oamenilor, totuși, dacă se lasă în voia valurilor — ca și corabia beată —, dacă dansează și fac salturi de saltimbanci, dacă nu se tem de metamorfoză, ci

Scanned with OKEN Scanner

se transformă la rîndul lor în pești. „Fericiți cînd nu-i învălui pentru totdeauna în faldurile tale *(tes plis)* clocotitoare...". Pierderea identității în *pliuri* duce cu gîndul la acțiunea textului și el pliat, nereflectant — asupra eului romantic. În același fragment, făcînd ecou pliurilor, pentru ca sensul simbolic să transpară și mai mult, apare imaginea scrierii, formată de suprapunerea valurilor : „Ele se urmează paralel, despărțite de scurte răstimpuri...". Iar această „scriere" este cunoaștere de sine a oceanului, adică este, ca și scrierea cu funcție poetică, autorevelatoare : „...rostogolindu-ți undele unele peste altele, avînd știință de ceea ce ești".

Dacă oceanul ducassian se lasă înțeles ca metaforă despre forța triumfătoare a limbajului, imaginea unei biete nebune batjocorite de trecători poate fi aceea a limbajului constrîns, într-o epocă potrivnică activității sale plenare, să dobîndească aspecte delirante. Nebuna dansează, după cum și oceanul „dansase", dar ea amenință cu o mai grozavă transformare a individului : din om în hienă. Contactul cu nebuna rămîne la hotarul unui spectacol respingător și fascinant, pentru că nu există comunicare reală între ea și lumea tuturor. Limbajul ei, impulsionat cu o forță vertiginoasă de inconștient și de aceea sfărîmat, discontinuu, n-are înțeles : „Lasă să-i scape fîșii de fraze, în care, cusîndu-le din nou, prea puțini ar deslușì un înțeles limpede". O astfel de vorbire nu poate simboliza resursele poetice ale limbajului luat în general, ci numai singularizarea extremă, în anumite împrejurări, a celui literar. Să mai adăugăm că pe cînd eminesciana fată de împărat rămînea frumoasă dincolo de pînza de păianjen, nebuna lui Lautréamont începe să se transforme, firele ei de păr fiind lungi picioare de păianjen.

Căutînd în continuare sensuri simbolice în *Cîmturile lui Maldoror*, nu se poate să nu ne atragă atenția, cum le-a atras-o și celor de la „Tel Quel", o frază în care Lautréamont pare să privilegieze scrisul în raport cu vorbirea : „Cînd, cu cele mai mari greutăți, ajunseră să mă-nvețe să vorbesc, nu-mi puteam împărtăși, la rîndul meu, firul gîndurilor, decît după ce citeam pe o foaie cele ce-mi scria cineva". Pasajul sugerează răsturnarea

Scanned with OKEN Scanner

în urma căreia scrierea părăsește poziția subordonată în procesul creator, pentru a deveni factorul activ. Totodată, deoarece fraza *numește* scrierea, deși nu se referă la literatură, se observă aici o situație nouă, și anume alunecarea dinspre poetica semnificată prin sens simbolic către cea în mod explicit comunicată. Exemplele posibile sînt numeroase la Lautréamont — iată numai unul: „Fiți, totuși, dacă vă stă în putere, la fel de calmi ca și mine, la această lectură de care mă și căiesc că v-o dărui...". Scriitorul pe jumătate spune, pe jumătate sugerează că literatura lui poate să pară morbidă, dar numai la o lectură romantică, exaltată. Asemenea luări de poziție — în parte explicite — se opun prin modalitatea lor sensului simbolic, al cărui caracter inconștient și incert a și fost subliniat de teoria romantică. Pe cînd în reprezentările alegorice „o idee gîndită limpede îi este atașată arbitrar unei imagini", în schimb „în simbolurile adevărate și autentice (...), plecîndu-se de la obiecte simple și naturale (...) se ajunge la idei pe care ei (scriitorii — L.C.) nu le cunosc dinainte și chiar le rămîn etern nedeslușite în ele însele" spune Wilhelm von Humboldt[1]. Opunîndu-l pe Medardus ordinii mănăstirești, Hoffmann nu s-a gîndit, desigur, să simbolizeze un nou fel de a concepe literatura, dar deschiderea lui către un alt tip de existență decît cel impus de dogme, de rațiune, de morala consacrată, de sensibilitatea comună, i-a permis să stabilească relații care, reunite, alcătuiesc o poetică opusă celei tradiționale. Noua poetică țintește dincolo de romantism, ceea ce nu l-a împiedicat pe Hoffmann, după cum nici pe ceilalți scriitori comentați, s-o integreze — tocmai pentru că nu le era conștientă — ca sens simbolic într-o structură romantică. Diferit de ei, Lautréamont *realizează* transformarea modernă a literaturii printr-o atitudine *conștient* activă față de textul său. Nu reiese de aici că ceilalți scriitori n-ar fi avut o teorie. Edgar Poe și Baudelaire și-au formulat ideile chiar conceptual. Însă teoria lor a fost metalingvistică — reflecție posterioară sau

[1] Wilhelm von Humboldt, apud Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Editions du Seuil, 1977.

paralelă actului scrierii — în timp ce textul modern presupune fuziunea teoriei cu scrierea, conjuncția pulsiunii interne cu reflecția lucidă.

În afara referirii explicite la literatură sau — cum este imaginea oceanului — a celei simbolice divers interpretabile, mai există la Lautréamont și simboluri al căror sens secund tinde să se restrîngă spre a sugera cu exclusivitate literatura. Un exemplu : „Aici e ca la cei vii ; fiecare plătește o dare, potrivită cu bogăția lăcașului ce și-a ales". Fraza dă de înțeles caracterul activ al lecturii cerute de un text ca acela al lui Lautréamont, faptul că el oferă atît cît poate cititorul să-i ceară, cîtă inteligență investește cititorul în lectura sa. Mai sînt, apoi, în poem și fragmente în care discursul explicit se completează cu înțelesuri simbolice, ca atunci cînd autorul se adresează unor nume — Leman, Lohengrin, Lombano, Holzer — pentru o clipă apărute în scrierea sa și apoi din nou șterse. Vorbește fățiș despre cartea lui, dar paragraful își depășește cadrul imediat și devine meditație simbolică asupra literaturii văzute ca înlănțuire de efecte luminoase, fiecare strălucind un moment și apoi stingîndu-se, nu înainte de a fi fost urmat de altul, imagine culminînd cu aceea a celui ce țese „o elipsă pe care o face să se învîrtească în jurul ei". Nici în asemenea cazuri nu mai poate fi vorba de sens simbolic propriu-zis, ci de unul fabricat, introdus cu bună știință într-un enunț figurat, stadiu intermediar către sensul *explicit*.

La rîndul său, acesta din urmă trebuie deosebit de cel *imediat*. Numesc imediat sensul de suprafață al unui simbol. În *Corabia beată*, sensul imediat se referă la corabie și la evoluția ei pe mare, iar cel secund constă din poetica sugerată de navigație. Numesc explicit sensul coerent al unui enunț care nu implică alt înțeles, așa cum nu rareori se întîmplă, referitor la literatură, în scrierile ducassiene. Uneori formularea e ușor figurată, ceea ce aburește puțin sensul, totuși ușor de extras :

„Îndure-se cerul ca, îmboldit și făcut pentru o clipă crîncen asemeni celor ce citește, cetitorul să-și afle, fără a se rătăci, drumul abrupt și sălbatic, prin smîrcurile pustii ale acestor pagini mohorîte și pline de otravă ;

Scanned with OKEN Scanner

căci, afară doar dacă n-aduce în cetirea sa o logică neînduplecată și o încordare de cuget cel puțin pe potriva neîncrederii sale, miazmele ucigătoare ale acestei cărți îi vor îmbiba sufletul precum apa zahărul".

Această frază definește modul de existență al lui *Maldoror*. O lectură de tip romantic ar îndrepta agresivitatea textului împotriva cititorului care, identificîndu-se cu personajul, s-ar pomeni în pielea unui demoniac pervers, pe cînd o lectură lucidă îi va permite să se elibereze de poetica romantică. Mai încolo, autorul va reveni asupra ideii în termeni și mai limpezi, atunci cînd va presupune efectul produs asupra cititorului deja familiarizat cu factura poemului :

„Dar fii cu luare-aminte. La ora cînd scriu, noi fiori străbat atmosfera intelectuală ; nu-ți trebuie decît să ai curajul să-i privești în față. De ce faci mutra asta ? (...) și fiindcă scîrba înnăscută, care se arătase chiar de la întîiele pagini, s-a micșorat simțitor în adîncime, în raport invers cu silința la citire, ca un buboi pe care-l tai, e de nădăjduit, cu toate că mintea ți-e încă bolnavă, că lecuirea ta nu va întîrzia, desigur, să intre în faza ei de pe urmă".

În așa-zisele *Poezii*, Ducasse avea să se refere la demersul său ca la unul științific. El devenea cel dintîi autor de *text*, în înțelesul plenar atribuit aici cuvîntului, ceea ce presupune existența unei conștiințe teoretice la scriitor și, mai mult decît atît, faptul că teoria participă la producerea textului și se confundă cu el în cazurile extreme : „Judecățile asupra poeziei au mai multă însemnătate decît poezia, spune Lautréamont / Ducasse. Ele sînt filozofia poeziei. Filozofia, astfel înțeleasă, înglobează poezia". Însă, a-l numi pe Lautréamont scriitor modern între altele deoarece literatura sa implică o teorie în mod conștient activă, nu vrea să afirme că fraze cum sînt ultimele citate ar fi, prin ele însele, moderne iar literatura nouă în general s-ar caracteriza prin referiri explicite la ea însăși. E adevărat că din aceste fraze sensul simbolic aproape a dispărut, iar textul modern, la rîndul său, este rezultatul unui efort de subminare a structurii simbolice. Dar de aici nu decurge că literatura modernă ar fi explicită și teoretizantă. Ar

însemna ca ea să fie univocă, așa cum sînt frazele de mai sus *numai dacă le extragem din context.* Dimpotrivă, textul modern nu admite univocitatea. Iar scrierile lui Lautréamont sînt în mod exemplar, aproape didactic, moderne deoarece fac vizibilă dispariția sensului univoc și neutralizarea sensului simbolic. Mecanismul este cel pus în practică — fără conștiință teoretică și de aceea incomplet — de Rimbaud, în corespondența africană : atît sensul univoc cît și cel simbolic sînt compromise prin contrazicerea dintre fragmente, dintre fraze sau chiar dintre părțile aceleiași fraze. La fel procedează Lautréamont. Întreaga poetică enunțată — atît în *Maldoror* cît și în *Poezii* — fie explicit, fie metaforic, este pusă în cumpănă sau ironizată de enunțuri diferite. Oceanul nu poartă numai conotații apte să evoce textul și limbajul poetic nou, el este de asemenea simbol al identității și „un suflu prelung de tristețe" se degajă din el ca dintr-un poem romantic. Acolo unde i se vorbește cititorului de vindecarea lui iminentă, i se mai anunță că literatura lui Lautréamont ar fi gata să-l primească așa cum rădăcina unui fir de păr primește un păduche. Din ideea despre filozofia care înglobează poezia se trage concluzia că moraliștii sînt superiori scriitorilor. Pasajul referitor la căutarea izvoarelor poeziei continuă astfel : „Urmînd cîrma care călăuzește orice gîndire poetică, profesorii de biliard vor deslușI dezvoltarea tezelor sentimentale". Prin urmare, unor fraze părînd explicite sau doldora de sens simbolic cînd sînt scoase din context, le urmează altele care, scoase și ele din context, au sens opus sau apar ca teribilisme, contraadevăruri, dacă nu chiar ca platitudini.

Bineînțeles că, astfel alcătuită, structura textului poate prilejui rele lecturi, adică lecturi ce extrag din context și cristalizează sensuri. O bună lectură a lui Lautréamont trebuie, cred, să țină mereu seama de ansamblu, să nu detașeze nimic și să intre în jocul ametitor al semnificațiilor reciproc compromise ; să accepte proiectul autorului, comunicat într-o frază tot paradoxală : „Vreau să spun, spre a nu mă face mai bine înțeles, ci numai spre a-mi dezvolta gîndirea care învăluie și ațiță în același timp".

Cu Lautréamont ne aflăm aşadar la hotarul extrem al literaturii sensului simbolic, acolo unde acesta este expus efectului de incertitudine pentru ca să apară un altfel de text. Referirea simbolică la sine a literaturii va fi înlocuită tot atunci cu una structurală : cînd Lautréamont reia şi modifică romanul romantic negru, el face sensibil mersul literaturii ca diferenţiere continuă de sine, dar nu o face nici explicit, nici simbolic, ci prin chiar modul cum îşi scrie şi cum îşi alcătuieşte cartea. În chip asemănător procedează cu propriile-i fragmente explicite sau simbolice, pe care le compromite prin deriziune şi prin platitudine. Săvîrşind trecerea dinspre romantism spre modernitate, Lautréamont nu elimină simbolul, dar îl desface şi îl introduce, astfel fragmentat, ca parte — neutralizată — într-un *text*.

Semnele textului la Mallarmé

Marginea tăioasă dintre poemul romantic și textul mallarméan separă, între altele, două ideologii. Primul a fost — în mare — produsul unei concepții metafizice, pe cînd al doilea înscrie — în anumite limite — o gîndire materialistă. Dintre numeroasele mărturii posibile o aleg pe aceea a unui exeget al simbolismului, Guy Michaud : „...concentrarea asupra propriei sale gîndiri l-a condus pe Mallarmé la un materialism radical“ [1].

Nu-mi propun să caracterizez arta lui Mallarmé. Mă voi opri doar la aspecte a căror relevare contribuie nemijlocit la situarea simbolului în poezia sa. Ca și Lautréamont, cu la fel de multă luciditate, Mallarmé a recurs la strategia neutralizării sensului prin contradicție, prin alăturare de sensuri divergente ce se blochează reciproc, făcînd ca textul să nu aibă *un* semnificat și creînd, deci, o stare de incertitudine. Poetul însuși se referă la ea cînd scrie despre „ambiguitatea unor figuri frumoase, la intersecții. Totalul arabesc care le leagă face salturi vertiginoase din teama de a nu fi recunoscut“.

---

1 Guy Michaud, *Message poétique du symbolisme*, Librairie Nizet, 1969 (1947).

Scanned with OKEN Scanner

Rezultă o mișcare perpetuă, dar nu — cum afirmă Georges Poulet în *La distance intérieure* — între *același* și *același*, decît cel mult în înțelesul că închiderea poetului într-o limbă rarefiată diminuează vivacitatea diferențierii semantice. Rămînerea în *același* ar corespunde gîndirii romantice, adică tocmai celei pe care Mallarmé a depășit-o de-a lungul unor dramatice transformări. În ultima ei fază, poezia lui n-a mai fost alcătuită din semne „saussuriene", disociabile în o latură semantică și una formală : „...elementul minimal al textului nu distinge net și radical semnificantul de semnificat ci, dacă se poate spune așa, îi strivește unul de altul. Foaia saussuriană ce reprezintă *semnul* devine în text un *punct* în care s-au retopit semnificantul și semnificatul", spune Julia Kristeva referindu-se la Mallarmé.

Dacă așa stau lucrurile, devine evident că literatura lui nu face parte din aceea a sensului simbolic. Se ivește atunci întrebarea despre oportunitatea luării în discuție a operei lui Mallarmé într-o lucrare privitoare la transformarea modernă a simbolului romantic. Totuși, oportunitatea există, cu dublu aspect : în ciuda înaintării sale adînci pe calea producerii textului, urme simbolice s-au menținut pînă la sfîrșit în poezia lui Mallarmé ; în al doilea rînd, evoluția sa poetică a concentrat întreaga transformare ce poate fi urmărită, într-o perioadă mai lungă, de la autor la autor.

În ceea ce privește persistența sensului simbolic, ea poate fi constatată pînă și în cea mai novatoare dintre scrieri, în *Un coup de dés...*, unde poetul a încercat „să ridice în sfîrșit o pagină la puterea cerului înstelat" [1]. Statutul poemului se anunță — prin sens literal — chiar din titlu : *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Într-adevăr, dacă nu le adăugăm cuvintelor vreun sens suplimentar celui literal, afirmația din titlu — *niciodată o aruncătură de zar nu va aboli hazardul* — își absoarbe sensul și nu permite o concluzie. În timp ce aruncarea zarurilor instituie, cum știm, hazardul, titlul afirmă că ea încearcă să-l desființeze. Reluăm lectura, dar nu putem decît să ne rotim, prinși fără ieșire în vîrtejul cu-

[1] Paul Valéry, *Variété II*, Gallimard, 1929.

vintelor, cărora etimologia le dă un înțeles tautologic: „...etimologic (arab) *hazard* înseamnă *zar*, astfel că fraza «O aruncătură de zar niciodată nu va aboli hazardul» este o tautologie. În loc să spună ceva despre «zaruri», în loc de a *predica*, ea închide bucla asupra acestui zar", observă Julia Kristeva în același studiu din volumul *Essais de sémiotique poétique*. Cu alte cuvinte, titlul poemului este exemplar pentru procedeul coruperii sensului simbolic prin contradicție. Și totuși, în ciuda puternicii sale textualități, poemul mai poartă, sfărîmat, sens simbolic pe care, forțînd cu bună știință textul, semioticiana îl adună într-un tot coerent, referitor — așa cum ne-am obișnuit — la literatură. Chiar și titlul poate fi socotit simbolic, dacă lui „un coup de dés" i se dă înțelesul de „reușită" și dacă în „hazard" descoperim, împreună cu Kristeva, „procesul infinit al comunicării". Rezultă înțelesul: „...o reușită nu poate pune capăt neașteptatului, ordinea nu poate distruge mișcarea, o «expresie» nu închide imensul proces care o depășește". Nu insist asupra demonstrației, prea analitică spre a fi rezumată. Subliniez doar că ea se sprijină pe simboluri romantice binecunoscute: *abis, aripă, pînză, corabie, vînt, furtună, mare*. La rîndul său, François Rastier confirmă (în același volum): „... în *Un coup de dés*... are loc o întîlnire a scriiturii cu navigația".

Trebuie precizat, însă, că pe cînd poemul romantic „invită" la descoperirea sensului simbolic, pare scris în vederea comunicării lui, la Mallarmé înțelesul secund este o excrescență ascunsă între pliurile textului și a-l extrage înseamnă a mutila poemul. De aceea, după ce formulează semnificatul mai sus arătat al titlului, Julia Kristeva adaugă: „Dar Mallarmé nu scrie pentru a fixa un semnificat".

Mai trebuie deosebit între simbolic și alegoric în poezia lui Mallarmé. Uneori sensul se străvede, abia voalat, cîteodată referitor tot la literatură. E cazul poeziei *Toute lâme résumée*, numită de Charles Mauron „artă poetică la modul lejer"[1]. Că nu se poate vorbi de un sens de

[1] Charles Mauron, *Mallarmé l'obscur*, Librairie José Corti, 1968.

adîncime divers interpretabil, că poetul n-a făcut decît să-şi „figureze" gîndul limpede despre literatură, reiese din versurile finale unde el renunţă la metafora prin care actul poetic era asemănat cu o ţigară ce se consumă în fum şi cenuşă, pentru a spune răspicat : „Le sens trop précis rature / Ta vague littérature". Ca şi Verlaine în „arta sa poetică", Mallarmé pledează aici pentru ambiguitate în versuri foarte clare.

Nu altfel decît alegoric se comunică în *Petit air II* o poetică, deşi unele cuvinte — *voce, pasăre, là-haut* — fac parte din repertoriul simbolic. Mai complex, mai subtil, dar nu diferit se înfăţişează lucrurile în poezia *Salut*. François Rastier distinge în ea trei izotopii, adică trei sensuri suprapuse de la un cap la altul al poeziei. Sensul prim se referă la navigaţie, al doilea — anunţat de titlu — alcătuieşte un salut prietenesc cu prilejul unui banchet, iar pentru că prietenii sînt scriitori, al treilea, nesemnalat la nivel imediat, însă uşor descifrabil, se face înţeles prin cuvinte ca *spumă, să navigăm, pupa, val, fulger, tangaj, pînză* şi semnifică, iarăşi, activitatea poetică. Situaţia creată îl obligă pe cititor să circule între cele trei suprafeţe semantice. Rastier precizează : „Sensul propus nu e lizibil pe nici una din cele trei izotopii, ci în interrelaţia lor". Totuşi, ţesătura nefiind foarte strînsă, firele se pot desface, iar izotopia a treia ne pune în prezenţa unui sens cvasi-alegoric, mai curînd decît a unuia propriu-zis simbolic, căci n-ar putea trece neobservat şi nu impune un mare efort de interpretare, ci se află aproape de faţa aproape transparentă a poemului care, în chip evident, a fost scris pentru a-l comunica.

Mai interesant mi se pare de urmărit, în primele poezii, parcursul de-a lungul căruia sensul simbolic şi-a pierdut prestigiul metafizic la Mallarmé.

În *Ghinionul* (1862), căutătorii de azur, atraşi de „al mării vast cleştar", se avîntă plini de încredere către „ideal", fără să ţină seama de frigul care le sapă „făgaşuri" în carne, semn neîndurător al corporalităţii. Pentru că sînt prea trupeşti, „la orizont" îi aşteaptă „înfrîn-

Scanned with OKEN Scanner

gerea", anunțată de „un înger" aspru. Dintre ei, unii află la oameni respectul și venerația datorate martirilor, dar mai mulți, rămînînd anonimi, suportă o agresiune carnavalescă. Cei porniți pe necesara cale dreaptă către azur devin victimele hazardului entropizant, ale „viclenei întîmplări". Sînt readuși „în pulbere", la bunul plac al Ghinionului, rege măscărici. Acesta, apariție caraghioasă și hîdă, stîrnește lumea de jos împotriva năzuinței către cea înaltă. Arma lui : rîsul circăresc și scatologic. I se supun, mărind dezordinea : „...rîsul golanilor în stol, / Scripcari, femei de stradă, o jalnică prăsilă / În zdrențe ce dansează...". Astfel împresurate, victimele azurului neprimitor ajung — supremă deriziune— să fie confundate cu batjocoritorii lor, trecînd drept „bufoni de șatră, în zdrențe stacojii". Copleșiți de dispreț, ei „se spînzură (...) pe străzi — de felinare", ca Gérard de Nerval, aș spune, dar și atunci — definitivă și absurd de nemeritată condamnare — ei sînt „ridicoli".

Poezia nu cuprinde, încă, nici un atac împotriva azurului, însă acesta, refuzînd orice acces, aruncă lumea în prada textualizării rabelaisiene.

În *Întoarcerea primăverii* (1862), „neputința" de a înfăptui ascensiunea dorită îl pune pe poet într-o situație echivocă. „Azurul rîde pe gard", neînduplecat și ironic, paralizîndu-i elanul dar, de vreme ce se așteaptă ca „plictisul" să-și ia zborul, el pare să caute chiar în neputință un nou și neașteptat impuls creator, unul care nu va mai orienta creația către cer, ci o va concentra asupra propriului ei efort.

Totuși, saltul nu se produce încă. În baudelairianul poem de tinerețe *Les Fenêtres,* din 1863, eul, sătul de tristul spital", se mărturisește „flămînd de azur". Arta continuă să fie înălțare către metafizic ; prin creație, eul părăsește spațiul imediat și, devenit înger, renaște în spațiul de dincolo, „cer anterior". Dar lucrurile n-au rămas pe loc, căci fereastra dintre cele două lumi este — simbolic — ambiguă : ea lasă să se vadă cerul, dar împiedică pornirea către el, fiind un fel de vitrificare a artei și a misticității. Observăm aici o încercare deocamdată vagă, potrivnică ideologiei generale a poemului, de

absorbție în text a „azurului", adică a spațiului simbolic. Ea nu durează, pentru moment : în cele din urmă eul se ferește de azur dintr-un motiv romantic — pentru că se simte prins într-o lume dezgustătoare, nepotrivită cu aspirația către cer. Cum își spunea și Baudelaire, numai florile „se-nalță visătoare" spre azurul din care, „odinioară", s-a ivit.

În *Las de l'amer repos* (1864), poetul își proclamă hotărîrea de a renunța la o artă prea crudă. Dacă azurul vast i se refuză, îl va lua în parnasiană stăpînire schimbîndu-l într-o subțire dîră, pictată decorativ pe cești de porțelan.

Despărțit de Ideal, poetul ar vrea să-l mai cheme sunînd din religiosul clopot (*Le Sonneur*, 1864), dar pentru că vocea îi urcă din noaptea dorinței, ea nu mai comunică mesajul de sus, ci se fragmentează și sună găunos. Tot atunci, penajul — suprapunere de pagini, cum vom vedea — se înnegrește de zbaterea păcatelor iscate de dorință, mod încă romantic de a-i atribui scrierii un impuls inconștient.

L'Azur (1864) reprezintă momentul de răscruce cînd metafizicul, acum ironic („A veșnicelor ceruri senină ironie"), nu-i mai apare poetului, cu tot regretul ce încă răzbate, ca un univers de dorit. Strivit de umilință, vrea să se rupă de azur, să-și clădească din zdrențe cenușii un acoperiș despărțitor. De vreme ce culorile din „borcanul de farduri" nu-l mai ajută să picteze Ideea, se resemnează să alunece într-un căscat obscur ca un mormînt. Îi revine deci plictiselii să încheie acoperișul, astupînd spărturile prin care se zărește albastrul cerului, spărturi făcute de păsări, agenți — dintotdeauna — ai spațiului ideal. Lucrînd cu trestii și mocirlă, plictisul pare să țească un „text" zămislit dintr-o materie grea, frămîntată în hăurile inconștientului.

Abolirea materialistă a transcendenței e spusă apoi explicit, la nivelul sensului imediat : „Cerul e mort. — Așterne, materie, cernitul / Văl de uitare peste Idealuri și Păcat...". Însă gestul negator rămîne neîmplinit, pentru că se schițează în spiritul vechii gîndiri, ca ispă-

șire. De aceea, Azurul nu poate fi încă abolit. Dimpotrivă, el redevine *voce*, mistic răsunătoare :

În van ! Azuru-nvinge, îl deslușesc cum cîntă
În clopote. O, suflet, ce voce și-a ales
Spre-a ne-nfrica mai tare ca aspra lui izbîndă,
Ce dangăte albastre din bronzul ager ies !

În *Brise marine* (1865), înfruntarea dintre spațiul poetic romantic și travaliul textual se îndîrjește, dar cu același învins. Carnea e tristă, iar hîrtia își apără virginitatea, încît plictiseala, neputincioasă să determine *scrierea*, se întoarce la poezia mai lesnicioasă a plecărilor pe mare, adică a imaginației simbolizante. Analogia cu *Corabia beată* se impune de la sine. Și aici o corabie pornește pe întinderea liberă a mării și riscă să-și piardă catargele în furtuni, după cum cea rimbaldiană își pierduse ancora și cîrma, dar aici, în *Brise marine*, nu vrea să și le piardă, nu vrea să fie una cu valurile, ci să le reziste. Corabia poartă încă un eu, pe care îl cheamă pe mare *vocea* mateloților. Textul rămîne o virtualitate, iar azurul marin continuă să triumfe, dar s-ar putea ca victoria lui să fie înșelătoare, căci corabia se îndreaptă spre un *țărm mănos*, ecou — parcă — al unui alt teren de fertilizat, acela al cărnii și al hîrtiei.

Încă din titlu, *Don du poème* (1865) se referă explicit la poezie, însă nu lipsește nici acum desfășurarea simbolică. Poemul a fost scris într-o noapte idumeană. Idumeea, după tradiția biblică, era un regat monstruos unde oamenii nu se socoteau „fii ai lui Dumnezeu", unde — deci — relația cu transcendentul — nu se stabilise. Într-o asemenea noapte nu se putea zămisli decît un trup mutilat, cu *aripa* frîntă și împuținată, abătută de la rostul ei ceresc. Transparența poemului a fost „mistuită de aur și parfum", adică de spectacolul poetic. Poezia nu-l mai exprimă pe artist, de vreme ce acesta o privește cu un „surîs dușmănos". Nașterea ei „cumplită" a îngrozit *albastrul*. Însă detașarea de cer nu e definitivă, căci poemul continuă să fie însetat de *azur* și va fi hrănit cu lapte *alb*, menit să restabilească dreapta rînduială, să treacă poemul din monstruoasa Idumee în regatul evla-

Scanned with OKEN Scanner

vios al lui Iacob. Mai bine zis s-o întemeieze, deoarece, fapt semnificativ, pe cînd romanticii așezau la începuturi *puritatea*, Mallarmé pare să sugereze că dincolo de ea trebuie căutată o vîltoare sau, cu alte cuvinte, dincolo de simbol trebuie căutat (geno) textul. Adaug în treacăt că atunci cînd, după un secol, Henri Michaux își va rememora începutul, va mărturisi că mai întîi a descoperit plăcerea de a se juca cu vorbele, de a înnoi limbajul, și abia apoi preocuparea pentru sensurile lui ascunse.

Avatarurile sensului simbolic continuă în *Hérodiade* (1864—1867). Acum marea și-a restrîns lărgimea pînă la dimensiunea unui „bazin", loc pregătit de o lucrare omenească, ceea ce-l face să piardă din însușirea de a dubla întinsul ceresc. „Biciuiri de aur" i-au micșorat transparența, păsările îl evită, în apa lui nu înoată pești. Doar absența se oglindește în spațiul lui vitrificat și pe cale să devină opac. Mai mult, doica Irodiadei descrie încă un spațiu, din care semnele simbolice s-au șters ori s-au degradat ornamental. Albul pereților s-a acoperit cu „pliurile inutile" ale unei tapiserii, iar păsările nu mai zboară, căci sînt *pictate* pe albul *întrețesut* cu argint. Vocea de altădată mai stăruie — stinsă, voalată — în „pliuri de cuget". Vechile deschideri spre azur sînt acum abia găuri în dantela unui văl mortuar. Glasul chemător de mari sensuri originare răsună funebru, după cum și bazinul este decorul unei resemnări. Valurile de păr ale Irodiadei nu sînt moi și naturale, ele se metalizează și oglindesc alte metale, într-un joc de răsfrîngeri reciproce.

Totodată, aceleași metale îi dau imaginii un lustru parnasian. Irodiada are oroare de sentiment, de expresivitate romantică, dar și de corp, dorință, plăcere și fertilitate. De aceea, ea se vrea „sculptată". Adjuvanții ei sînt metalici, tari, materii prețioase ce-și pot trimite reflexe, dar nu cu adevărat textuale, deoarece în somptuozitatea lor semeață, în izolarea lor nemișcată, se prelungesc contururile Parnasului, cu „masiva lor alură".

Oricum, însă, nu poate fi îndoială că lupta se dă în poem împotriva transcendentului : „Azuru-angelic rîde-n ferestrele profunde, / Iar eu detest frumosul azur !" *Hérodiade* reprezintă, așadar, un moment de dublă tensiune cînd sensul simbolic persistă, dar „anunță" o teorie a dis-

Scanned with OKEN Scanner

pariției lui și cînd, pe de altă parte, această teorie este divergentă : textuală, dar și — încă — parnasiană.

Am urmărit pînă aici parcursul lui Mallarmé dinspre metafizica romantică spre materialism, ceea ce pe plan poetic a însemnat un parcurs — încă neterminat — dinspre simbol spre text. Nu poate fi dusă prea departe observarea acestui proces fără a forța lucrurile sau fără a adopta un alt mod analitic, mai fin, și aceasta tocmai pentru că, devenind textuală, loc de multiple și schimbătoare interrelații, poezia nu se mai lasă „tradusă" prozaic. Se poate însă insista asupra transformării unor motive mallarméene izolate, grăitoare despre procesul urmărit. Voi recurge în acest scop la un material preelaborat în cartea lui Jean-Pierre Richard *L'Univers imaginaire de Mallarmé.*[1] Nu va fi vorba de simpla reluare a ideilor criticului, întrucît punctul de vedere teoretic și interpretarea faptelor diferă.

Departe de a considera că literatura modernă și, în primul rînd, aceea a lui Mallarmé, ar fi tins către anularea sensului simbolic, Jean-Pierre Richard socotește că semnificația de adîncime caracterizează orice text poetic, după cum țelul tuturor creațiilor artistice ar fi acela de a ne permite să atingem „propriul nostru adevăr transcendental", suprema valoare a artei fiind, pentru el, „la nécessaire dimension de l'au-delà". Totuși, Richard recunoaște diferența specifică a lui Mallarmé și de aceea își nuanțează teza, afirmînd că *profunzimea secundă* există la poetul Irodiadei, dar nu se lasă ușor dezvăluită.

„Ermetismul, a cărui aparentă închidere constituie în realitate o expresie profundă, nu se poate deschide autentic decît într-o profunzime secundă, unde umbra sa se rezolvă în claritate. E zadarnic, în schimb, de a voi s-o elucidezi prin întoarcerea la lizibilitatea superficială".

Pentru a putea extinde asupra întregii literaturi concepte romantice cum sînt *expresia de sine* și *sensul de adîncime,* Jean-Pierre Richard rămîne la părerea că Mallarmé ar fi un ermetic, pe cînd critica actuală găsește în poezia lui mai curînd o materie semnificantă

---

[1] Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé* Editions du Seuil, 1961.

supusă unui travaliu transformator atît de către poet cît și, la lectură, de către cititor. Regăsim, în fapt, în *L'Univers imaginaire de Mallarmé* o variantă a părerii lui Maurice Blanchot despre Lautréamont, căruia îi atribuie unitate semantică sub o aparentă diversitate. Contrazicîndu-se, însă, Jean-Pierre Richard ajunge în încheierea cărții la o concluzie poate mai conformă cu specificul poeziei cercetate : „Mallarmé nu este (...), în ciuda aparențelor, poetul ultralucrurilor, nici chiar acela al marilor profunzimi. Al său *altundeva (ailleurs)* nu este, fără îndoială, decît o figură a lui aici".

Indiferent de situarea ei teoretică și de acceptarea sau neacceptarea acestei situări de către cititor, cartea lui Richard este o excepțională analiză a unei lumi poetice complexe. Traversînd-o cu pași mari, vom putea urmări schimbările suferite de înțelesurile semnelor simbolice la Mallarmé.

Azurul a însemnat la un moment dat pentru poet „existența reală a unui *ailleurs*". În 1865 încă mai sugera „culoarea realității cerești sau spirituale". O dată cu evoluția materialistă a gîndirii artistului, valorile azurului s-au răsturnat. În 1875, „Mallarmé a încetat să creadă în valoarea cerească și albastrul devine atunci în mod neîndoielnic mincinos". El nu va mai fi adus în versuri decît pentru ca poetul să-l „batjocorească cu cruzime".

Apa suportă aceeași degradare. La început, „ea captează concret calitatea absolută a cerului". Mai tîrziu încetează să aibă asemenea virtuți. Fapt semnificativ, într-o primă versiune a unei poezii apa oferea un mediu favorabil, pentru ca în versiunea definitivă, tîrzie, să devină „perfidă".

La rîndul său, *vîntul*, din mesager al „unei alte lumi", se preface în urma dispariției metafizicului din universul poetului în „absență de sens". Ulterior, un poem abandonat despre Hamlet face din vînt un ferment semantic, căci „vîntul, părînd că vrea să spună *ou... ou (sau... sau)* nu încheie niciodată cuvîntul *oui*", nu afirmă un sens definitiv, ci lasă ca ipotezele să bîntuie poemul.

Pasărea, cum știm, mediază între terestru și văzduh. În prima perioadă de creație a lui Mallarmé, ea „aduce noutăți din cer", fiecare pană a ei „figurînd un mesaj

Scanned with OKEN Scanner

spiritual". Dar și pasărea suferă o cădere atunci cînd poetul nu mai năzuiește către azur, în așa măsură încît *lebăda (le cygne)* poate fi, cred, socotită semnul *(le signe)* imposibilității desprinderii de text.

În afara degradării situației simbolice, se mai observă în universul mallarméan deplasarea către text prin transformarea unor sensuri. Astfel, *sirena*, făptură legată prin natura ei de cele două orizonturi — imediat și secund — *se răsucește* și se schimbă în *vîrtej* atunci cînd moare. Prin urmare, la originea *vîrtejului*, care și la Edgar Poe simboliza dinamica textuală, se află transformarea unei imagini inițial purtătoare de sens romantic. Aceeași este relația dintre *azur* și *vegetație*, trecere de la vertical la orizontal, opacizare a transparenței, diviziune și proliferare de sens. De fapt, Jean-Pierre Richard încearcă să stabilească identitatea dintre azur și pădure, căci chiar dacă Sensul „ni se pare uneori înăbușit într-un desiș unde nu citim decît împrăștiere și contingență, putem totuși avea speranța de a-l regăsi, de a-l recrea în noi". Cred, însă, că între cei doi termeni se produce o ruptură ce desparte o formațiune care revelează un înțeles preexistent de alta ale cărei sensuri se ivesc în ea însăși și apar, la lectură, prin străbaterea ei în felurite direcții. Pe cînd azurul e omogen, transparent, subordonat unei instanțe superioare, pădurea se desfășoară orizontal, opac, material, discontinuu, iar sensul ei nu se află dincolo de ea, acolo unde speră să-l regăsească Jean-Pierre Richard, nu-l conduce pe călător în afara ei, ci-l rătăcește în desiș — în text.

Pe o altă cale, paralelă, prefaceri succesive vor duce dinspre azur către foaia de hîrtie. Cum a apărut și din analiza cîtorva dintre primele poezii, la un moment dat o parte a azurului devine sticlos. Lumea de dincolo continuă să existe, o zărim prin transparența sticlei, dar se refuză cu ironie contactului uman. În continuare, sticla își pierde transparența, adică funcția mediatoare, și se preface în oglindă. Pe de altă parte, oglinda provine și din transformarea apei sau, așa cum se întîmplă în *Hérodiade*, a părului metalizat și reflectant al femeii. Prin oglindă, lumea de dincolo nu se mai vede. În ea se re-

Scanned with OKEN Scanner

flectă și astfel se întemeiază *eul*. Fondul negru al oglinzii sugerează, poate, partea inconștientă a psihicului, ecran, acum, între eu și transcendent. Totuși, întemeierea de sine a eului prin oglindire nu trebuie confundată cu producerea de sine prin scris. Se întîmplă mai curînd invers, căci în timp ce eul scriitor se produce eterogen și diseminat, cel reflectat în oglindă rămîne omogen, continuu, identic cu sine. Iată de ce el mai este un nivel al paradigmei sensului simbolic, ceea ce îi determină pe unii comentatori să-l asimileze lumii de dincolo. Astfel, Jean-Pierre Richard relatează că un anume Cellier „interpretează tema oglinzii în perspectiva spiritualistă a unei comunicări cu o transcendență, cu o lume de dincolo", că pentru Guy Michaud „oglinda este revelatorul unei alte realități, inaccesibile ochilor noștri muritori", iar Marcel Raymond reamintește că „prin oglindă se deschidea altădată lumea de dincolo".

Aici și-ar putea găsi locul cîteva observații referitoare la Lewis Carroll, prin oglinda căruia, deloc naivă, se intră în *pădure*, adică într-o falsă lume de dincolo, într-una regizată, de fapt, de logica textului. Aceasta acționează încă din *Țara minunilor*, de exemplu atunci cînd, în pădure, animalele organizează o întrecere. Ne așteptăm la un traseu linear, străbătut cu o mișcare continuă avînd o finalitate predeterminată. Dar animalele procedează altfel. Traseul lor descrie o formă neregulată, închisă, aducînd a cerc, iar deplasarea se face în dezordine, fiecare aleargă cum și cînd vrea. Nu ne mirăm că împreună cu logica așteptată se nesocotește și principiul ei fundamental, cel al ierarhiei : toți participanții sînt declarați cîștigători.

Tot deplasarea este afectată și în lumea răsturnată de dincolo de oglindă și tot într-un mediu vegetal. Alice vrea să *urce* „în vîrful dealului", însă cărarea face „cotituri bruște", „se răsucește" și o poartă pe fetiță în cerc. Traiul în lumea întoarsă amețește ca un *vîrtej*, dar numai la început, cît timp Alice nu cunoaște modul de existență în spațiul neobișnuit unde a pătruns. Mersul se inversează : ca să înaintezi, trebuie să mergi îndărăt. Pădurea se opune traversării ei grăbite, cum făcea în

Scanned with OKEN Scanner

Litera stacojie, cum va continua să facă în povestirile lui Creangă, în cele ale lui Grin ori ale lui Jünger. În schimb, crengile pădurii însoțesc cu un fel de muzică dansul în cerc încins de Alice și de prietenii ei. Dealtfel, în general pasul silvestru dansează și *șerpuiește*. Dincolo de oglindă lucrurile își schimbă mereu locul și se prefac în altele, albina se preface în elefant. Lucrurile stîrnesc dorințe pe care le satisfac necontenit și, întocmai ca un text, din nou le stîrnesc.

Ca și desișul impracticabil, limbajul pădureț se împotrivește folosirii lui fluente. Alice constată uluită „că nu e în stare să-și amintească vorba pe care o căuta". Limbajul nu se mai întemeiază pe memorie și pe sensul dinainte convenit ci, potrivit explicațiilor lui Humpty-Dumpty, pe o creativitate producătoare de noi sensuri : „Cînd folosesc *eu* un cuvînt (...) înseamnă exact ce vreau eu să însemne — nici mai mult, nici mai puțin". Venită dintr-o altă ordine — comună —, Alice se dovedește a fi o susținătoare a normei lingvistice : „Întrebarea, obiectează ea, este dacă e îngăduit să faci ca vorbele să însemne atîtea lucruri deosebite".

Situația cea mai paradoxală se ivește atunci cînd peripețiile fetiței sînt înfățișate ca făcînd parte din visul unui personaj, iar acesta, la rîndul său, ca făcînd parte din visul fetiței. Se prevestește astfel — metaforic — termenul final al căutării de față : *metafora textuală*, înțeleasă ca oglindire reciprocă și cu sens incert a părților unui text.

Revenind la Mallarmé, este de observat că și la el *oglinda* pregătește apariția *textului*, dar și că situația poetică sugerată de ea se înscrie încă între hotarele literaturii simbolice. Abolirea transcendenței se va petrece și în cazul lui atunci cînd poemul nu va mai fi o suprafață netedă, transparentă sau reflectînd un eu constituit, ci una încrețită, *pliată*, ale cărei fețe se vor oglindi unele în altele : „În obiectul pliat — carte, pat, aripă de pasăre — spațiul interior se anulează prin intimitate : nici o distanță nu mai separă acolo, ca în oglindă, eul de imaginea sa", spune Jean-Pierre Richard. Transformarea în acest sens a oglinzii a fost posibilă

Scanned with OKEN Scanner

pentru că de la început ea fusese suprapunere de „aripi înghețate", adică de fețe nereflectante și neputincioase de a mai zbura. Tot așa, nici textul nu se creează într-un moment anume, ci a existat dintotdeauna, dar a fost ascuns de alte funcții ale poemului și a devenit evident la un moment dat — momentul Mallarmé.

Suprapunerea de aripi îndeamnă gîndul către ideea de *carte* — suprapunere de pagini. Așadar, prin mijlocirea suprafeței pliate am ajuns acolo unde găsim *pagina* menită activității scrisului, după cum corabia mînată de plictiseală acosta în cele din urmă la un „țărm fertil". În schimb, Jean-Pierre Richard, a cărui lucrare permite refacerea procesului transformator, dar a cărui concepție despre literatură este neoromantică, înclină să vadă în etapele trecerii o simplă succesiune de identități. De aceea, la citirea unui poem înșelător ca *Igitur*, al cărui sens nu va fi niciodată cel bun, căci nu exprimă o intimitate și nu comunică o „realitate spirituală", criticul își manifestă stupefacția de a constata că centrul nu mai strivește periferia, că — la drept vorbind — deosebirea dintre centru și periferie a dispărut. În fond, el se miră cu acest prilej că în *text* preeminența ordinii ierarhice n-a rezistat. Importanța mai generală a conceptului constă, cred, în producerea la nivel teoretic a unui sistem de relații — cu răsfrîngeri pe toate planurile existenței umane — pe temeiul cărora nimeni nu strivește pe nimeni, în care părțile egale între ele și diferite unele de altele întrețin un amplu dialog. Practic, lucrurile sînt mai complicate căci, în ciuda intenției autorului de text de a și-i asocia pe cititori, el riscă să-i intimideze pe mulți cerîndu-le mai mult decît sînt pregătiți să dea.

Trebuie adăugat, pentru a completa — sub aspect tematic — parcursul transformator mallarméan, că și alte metafore ale sale simbolizează noua alcătuire. Printre ele, *constelația, evantaiul, surîsul, fluturele. Constelația* e înțeleasă și de Julia Kristeva asemănător, atunci cînd, referitor la Mallarmé, definește „textul, dezvoltare *stelară*, țesătură numerică ce, ca și *astrele*, este dezastrul unei infinități de sens pe care sîntem invitați s-o reconstruim". Fixînd o concluzie generală asupra poetului,

Scanned with OKEN Scanner

Kristeva regăsește la el, mereu stăruind, contradicția dintre practica textuală și unele reminiscențe ale metafizicii helegiene. Tot astfel, dublă, îi apare lui Jean-Pierre Richard poezia lui Mallarmé, cu deosebirea că, de pe o cu totul altă poziție filosofică, el vede în metafizică salvarea unei experiențe duse prea departe. Vede în *constelație* reducerea hazardului prin fuziunea textului cu ființa.

Despre *evantai*, aripă ce se desface și se pliază rînd pe rînd, chiar criticul spune că „ilustrează în mod natural o artă poetică". Transformări și mai sugestive ale evantaiului sînt *surîsul* și *fluturele*. Cel dintîi : „...o succesiune de dăruiri și de reluări, de oferte și de eschivări, mereu reflectîndu-se unele în altele". Celălalt „bate nebunește, într-un fel de beție, mișcîndu-se în zigzag".

La o primă vedere, s-ar părea că funcția acestor termeni — *evantai, surîs, fluture* — de a numi metaforic textul se realizează pe deplin. Totuși, o limită există. După cum *constelația* era invadată de ultimul val metafizic, neîndepărtat cu totul de Mallarmé, *evantaiul, surîsul* și *fluturele* marchează o margine netrecută de poet, sau de ale cărei treceri nu și-a dat seama. Cu toate că în *La révolution poétique* Julia Kristeva poate să demonstreze că poezia mallarméană, este o țesătură nu de cuvinte, ci de silabe, sunete și litere, poetul n-a avut conștiința posibilității de a analiza cuvîntul și a-i combina componentele semantico-sintactice așa cum se combină cuvintele în frază. Dimpotrivă, a văzut în cuvînt o unitate densă și neseparabilă, de care s-a temut. Pentru a-i exorciza forța obscură, simbolizată în ochii lui de *negrul* cernelii, a preferat întotdeauna zonele rarefiate și somptuoase ale dicționarului, așa cum o dovedesc mai toate cuvintele al căror sens secund l-am comentat. Printre ele și ultimele : *evantaiul, surîsul* și *fluturele*. Limita cu dublu aspect a gîndirii lui Mallarmé s-ar afla deci în situarea cuvîntului ca element ultim, neanalizabil, al limbajului și în încercarea de a învălui în *ființă* obstacolul care i-a rezistat. În ciuda suferinței sale mărturisite, poetul a fost, într-o anumită măsură, de partea

Scanned with OKEN Scanner

hîrtiei ce-şi apără *albul*, adică de partea năzuinţei romantice către puritatea absolută, către neant. Neputinţa, plictisul mallarméan concentrează stupefacţia poetului de a se simţi prins între două îndemnuri contrare : a veghea asupra unei virginităţi şi a o fertiliza. Ce este poezia, deci, şi pentru Mallarmé : „Înger palid cu priviri curate, / Voluptuos joc...“. Stupefacţie care n-a micşorat cu nimic amplitudinea traiectoriei sale dinspre simbol spre text.

Scanned with OKEN Scanner

Diviziunea și inversarea sensului la Paul Valéry

După orice studiu referitor la Mallarmé, se ivește în mod firesc întrebarea despre poziția lui Valéry față de aceeași problemă. Într-adevăr, pentru toată lumea, începînd cu el însuși, Valéry a pășit în prelungirea demersului mallarméan. Atît ca teoretician, cît și ca poet, căutările lui se află sub semnul celor ale lui Mallarmé.

Nu intră în preocuparea acestei cărți de a trata despre poetica explicită a lui Valéry, sarcină redutabilă dacă am limita-o la scrierile publicate în timpul vieții și aproape imposibil de asumat dacă se iau în considerare și caietele postume. Ne va interesa însă *modalitatea* scrierilor despre literatură, asemănătoare, într-un fel, cu cea a corespondenței lui Rimbaud, prin aceea că, în alcătuirea lor, eseurile teoretice sînt, oricît ar părea de surprinzător, adevărate *texte*.

Într-un articol intitulat în mod semnificativ *Contradicția la Valéry*, Mircea Martin insistă asupra a ceea ce caracterizează de fapt opera teoretică a scriitorului, spunînd : „...contradicțiile sînt destul de frecvente în operă pînă la a crea impresia că aproape nu există părere căreia să nu i se poată răspunde cu un contraadevăr avînd aceeași apartenență. O bănuială stăruie asupra textelor lui, aceea că oricînd putem găsi anumite afirmații amendate ori suspendate prin implicații deductibile și con-

Scanned with OKEN Scanner

fruntări ulterioare“ [1]. Căutînd o explicație, criticul se referă la complexitatea domeniului abordat, care nu i-ar fi permis lui Valéry să ajungă la o concepție omogenă, ca și la însăși natura scriitorului, la libertatea lui interioară ce l-ar fi împiedicat să se fixeze într-o poziție definitivă. În concluzie, Mircea Martin opinează că Valéry n-a putut adăuga la vivacitatea sa intelectuală forța necesară pentru a atinge stadiul suprem spre care tinde orice gîndire, adică — prin învingerea hazardului — spre închegarea unui sistem coerent. Ideea se poate argumenta, dar cred că dacă punem altfel problema se deschide un drum interpretativ la capătul căruia am descoperi o variantă neașteptată a textului modern. Trebuie însă precizat că din articolul citat nu lipsesc premisele unei asemenea interpretări. Le voi releva mai tîrziu, după ce voi încerca să dovedesc că scrierile teoretice ale lui Valéry sînt realmente contradictorii. Aleg în acest scop prima lecție a cursului de poetică ținut de Valéry, începînd din 1937, la Collège de France.

După părerea poeticianului, opera literară poate fi privită în două feluri : ca *proces de producție* sau, pe de altă parte, ca *obiect de consum*. Disocierea celor două aspecte este obligatorie. Orice încercare de a le considera împreună duce la nonsens : „Nu există privire capabilă să observe în același timp două funcțiuni ; producător și consumator sînt două sisteme esențiale separate“. Pentru a savura opera, consumatorul trebuie să ignore travaliul producător. El — consumatorul — produce la rîndul său efecte ce constituie *valoarea* operei. În timp ce travaliul autorului este unic, efectele de valoare diferă de la epocă la epocă. Tot consumatorului îi revine, prin chiar faptul că produce valoare, să dea sens operei. În felul acesta, consumatorul este cel ce, de fapt, creează „literatura“. Nimic nu diferă în procesul de elaborare a textului literar de elaborarea altor feluri de texte, iar literatura nu apare decît o dată cu stabilirea sensului și a valorii de către consumator. Așadar, Valéry atribuie sensul circulației operei, despărțindu-l de scriere

[1] Mircea Martin, *Contradicția la Valéry*, în „Secolul XX“, 10-11-12/1971.

și făcîndu-l să apară ca profit obținut de cititor de pe urma activității care a produs opera. Este firesc atunci să considere literatura însăși ca pe o valoare supraadăugată textului de către cititor. Pagina scrisă rămîne să fie doar o partitură și numai *vocea* cititorului îi dă realitate poemului : „Dați la o parte vocea, vocea necesară, totul devine arbitrar. Poemul se transformă într-un șir de semne nelegate între ele decît prin aceea că sînt material trasate unele după altele". Literatura, vocea continuă, exprimă o stare afectivă, pe cînd scrierea nu este decît proces de fabricație, discontinuitate a semnelor, inexplicabile în sine și ciudat articulate între ele.

Să notăm pertinența analizei lui Valéry, faptul că tot ce scoate ea la iveală poate fi acceptat. Scrierea literară are într-adevăr caracterele arătate, iar literatura ca exploatare fonologică a scrierii, ca ocultare a acesteia sub continuumul afectiv, realmente există. Surprinde doar acceptarea de către un poetician modern, ca firească, a unei ierarhii care minimalizează, aproape romantic, rolul scrierii. S-ar părea că o lectură dialectică poate epuiza resursele lecției sale. Autorul privilegiază „literatura" și reduce scrierea la un rost auxiliar, dar diminuînd scrierea o și definește. Ar fi suficient ca cititorul să-i răstoarne aprecierea pentru ca să situeze lucrurile dintr-un punct de vedere modern. Și, de fapt, demersul este posibil, profitabil, el dă un rezultat bun, un sens acceptabil, dar așa cum literatura profită de pe urma scrisului în concepția lui Valéry — diminuîndu-l. Dacă vedem în expunerea lui Valéry o lecție din care vrem să extragem o învățătură, astfel trebuie să procedăm. Dar dacă vedem în ea ceea ce este, adică un text, nu ne mai putem îngădui s-o fracționăm, ci trebuie să-i acceptăm litera în totalitate. Iar în acest caz vom constata că funcționează așa cum funcționează orice text *literar* modern care a rezultat din transformarea simbolului prin juxtapunere de enunțuri contradictorii, producătoare de sens dar interzicînd extragerea lui din ansamblu. Lecția lui Valéry oferă o confruntare cu literatura, un prilej de reflecție asupra ei și nu niște concluzii. Rămîne de arătat că ideilor mai sus rezumate din prima prelegere a cursului de poetică li

Scanned with OKEN Scanner

se opun, în aceeași prelegere, altele care le pun pe cele dintîi sub semn de întrebare.

Puntea de legătură și, în același timp, terenul înfruntării constă în conceperea nu numai a producerii operei, ci și a consumului ei, ca act și nu pasivă contemplare. A lua opera ca obiect și nu ca act înstrăinează atît de scrierea ei cît și de consum. În acest caz, „folosința ce i se dă este în întregime străină de condițiile generării sale și i se refuză, pe de altă parte, valoarea de consum ce dă un sens lucrării". Terenul comun crește prin aceea că și „consumatorul devine producător la rîndul său : producător, mai întîi, al valorii lucrării ; și pe urmă (...) al valorii ființei imaginare care a făcut ceea ce el admiră". Pentru Valéry, deci, scrierea și lectura sînt asemenea ca procese de producție, dar total diferite prin natura produsului lor : cea dintîi generează opera, iar a doua generează o valoare — a operei — și o iluzie, imaginea autorului ca „ființă cu puteri imense". Dar alte afirmații înclină balanța invers, către cvasi-identitatea dintre scriere și lectură.

În primul rînd, scriitorul are „un fel de presentiment al reacțiilor externe pe care le va provoca opera în curs de formare". De aceea, el nu rămîne la „ceea ce produce ființa sa cea mai interioară", ci „se duce și revine fără încetare de la Același la Celălalt". Cu alte cuvinte, caracterul specific al textului, acela de a-i reuni în mod paradoxal pe *le même* și pe *l'autre,* provine din participarea indirectă a cititorului la producerea operei. Dealtfel, prin efectul ei, opera reface în cititor o stare „analoagă cu starea inițială a producătorului". Pluralitatea efectelor operei „corespunde pluralității căilor ce i s-au oferit autorului în timpul activității de producție". Putem deduce deci că lectura descoperă latențele înscrise de procesul creației, cu atît mai mult cu cît „operele spiritului, poeme și altele, nu se referă decît la *ceea ce face să se nască ceea ce le-a făcut să se nască* și la absolut nimic altceva". Formula complicată — „ce qui fait naître ce qui les fit naître" — lasă să se înțeleagă că revelîndu-și modul de producere textul face sensibilă crearea de sine a eului. Nu este vorba de exprimarea unui eu dinainte format, ci de manifestarea unuia ce se formează în

Scanned with OKEN Scanner

decursul scrierii. Așadar, sistemul „consumatorului" nu pare să fie „în mod esențial separat" de cel al producătorului, de vreme ce cititorul reface traiectul multiplu al scriitorului. Contrazicîndu-se cu dezinvoltură, după ce susținuse incompatibilitatea celor două părți angajate în dezbatere, Valéry adaugă în alt loc al aceluiași text: „Ceea ce am spus și se aplică în special producătorului, este valabil și pentru consumatorul operei". Reamintesc, pentru comparare, opinia contrară: „Nu există privire capabilă să observe în același timp cele două funcțiuni: producătorul și consumatorul sînt două sisteme esențial separate".

Cum trebuie înțeles un astfel de enunț avînd aerul să spună că A este identic cu non-A? O lectură de tip științific este posibilă; ea ar alege ideile înnoitoare și le-ar da la o parte pe cele ce ni se par astăzi inacceptabile. O asemenea lectură se impune, Valéry fiind unul dintre întemeietorii actualei teorii a literaturii. A-l accepta astăzi fără discernămînt critic ar fi tot atît de greșit ca și a-l ignora, deoarece — așa cum se întîmplă cu orice novator — el n-a decantat totdeauna numeroasele sale idei înnoitoare de altele mai vechi.

Dar există și o lectură ce s-ar putea numi textuală, adică una care nu-și propune să tragă concluzii, să se servească de text pentru îmbogățirea unui capital de idei, ci una fără preferințe și neierarhizată, făcînd să se înfrunte din nou ideile contradictorii ale lui Valéry. Restabilirea condiției inițiale ar putea fi socotită artificială, de vreme ce — de fapt — noi am făcut, vrînd nevrînd, alegerea și admitem unele idei, pe cînd pe altele le respingem. N-am obține decît un fel de amuzament facil, ca și cînd am repune în circulație un vehicol desuet, o cucerire a tehnicii la vremea lui, astăzi depășită de progresul ulterior. Obiecției, care ar fi impregnată de spirit evoluționist, i s-ar răspunde că doar citind din nou — în totalitate și nu prin filtre selective — textele vechi, avem șansa să întrevedem închistarea din propria noastră concepție și astfel să participăm la necesara ei punere în discuție. Altcum riscăm să ne transformăm — iar cartea de față nu scapă de această primejdie — în oficianți necondiționali ai unei gîndiri pe care nu sîntem în stare s-o

Scanned with OKEN Scanner

înnoim, cam așa cum s-a întîmplat în secolul al XVIII-lea cu doctrina clasică. Imobilism cu atît mai amuzant — în cazul nostru — cu cît se exprimă pînă la saţietate în numele necurmatului dinamism modern. De aceea, repunînd textul în stare de funcționare facem un act mereu necesar pentru ca istoria să nu devină o continuă și seacă uitare a trecutului, în folosul unei superiorități durînd un moment înainte de a fi uitată la rîndul ei. Este, de fapt, demersul prin care avem acces la viața fără sfîrșit a unui act de gîndire și de limbaj.

Totuși, o rezervă poate fi făcută. Dacă avem îndoieli privitoare la oportunitatea refacerii opoziției dintre idei între care, la urma urmelor, pe unele le considerăm acceptabile iar pe altele nu, este deoarece Valéry, prin sintaxa frazei sale, ne permite să-i disociem ideile. Forța literară a unei contradicții va fi cu atît mai mare cu cît părțile aflate în conflict vor fi, sintactic, mai întrepătrunse. Este cazul scrierilor teoretice ale lui Mallarmé unde, de multe ori, sintaxa împiedică analiza ideilor, silindu-l pe cititor să intre într-un vîrtej semantic. Acolo, dar și la Valéry în mai mică măsură, scrierile teoretice încetează să fie doar furnizoare de idei ; ele funcționează în așa fel încît sugerează deplasarea frontierei dintre literatură și nonliteratură. Noua distincție ar trebui făcută între enunțuri univoce, informative — cazuri particulare ale limbajului, simple unelte de lucru — și enunțuri-text, concentrate de gîndire și limbaj la al căror dinamism are acces oricine le reface potrivit alcătuirii lor.

Considerațiile de mai sus își găsesc sprijin chiar în lecția comentată, căci Valéry formulează aceleași păreri, mult mai succint și mai pregnant. El admite că pînă și „în capul cel mai solid contradicția este regulă". Departe de a nu reprezenta decît efectele unei gîndiri viciate, „instabilitatea, incoerența, inconsecvența (...) sînt tot atît de bine comori de posibilități". În schimb, „succesiunea corectă este o excepție (...), un artificiu de logician".

Nici lui Mircea Martin — deși, în ultimă instanță, el conchide că Valéry n-a putut să se ridice pînă la nivelul creatorilor de sisteme — nu i-a scăpat din atenție modul specific de activitate al unei astfel de structuri. Mai mult,

Scanned with OKEN Scanner

și-a dat seama că ansamblul scrierilor teoretice ale lui Varéry poate fi considerat ca formînd un unic text, al cărui principiu dinamic ar fi tocmai contradicția, de vreme ce „Valéry nu este un autor care devine, ci care este (...); îl vedem în aproximativ aceeași perioadă creatoare propunînd și apărînd puncte de vedere diferite", iar „contradicțiile dau seamă despre statutul paradoxal al spațiului artistic și despre dificultățile apropierii lui".

Prin urmare, Paul Valéry a prelungit o tendință importantă a lui Mallarmé, aceea de a scrie lucrări teoretice reclamînd o lectură plurală, textuală, tendință manifestă astăzi în Franța la autori ca Lacan sau Derrida. Totodată, însă, sensul simbolic n-a dispărut din scrierile sale propriu-zis literare. Pentru a-l căuta, ar fi mai lesnicios să ne orientăm către primele poezii, de factură încă romantică, din *Album des vers anciens*. În *La fileuse*, de exemplu, regăsim cuvinte-imagini ce ne sînt familiare — *azurul, albastrul, lumina, părul feminin* — și sub ele o poetică ascunsă. Este o poetică echivocă, deoarece stabilește o tensiune între comunicarea de sens simbolic și travaliul textual. „Dincolo de atîtea flori", adică dincolo de figurile ivite din mîna torcătoarei, „se ascunde azurul". „În chip misterios", o umbră plăpîndă *se țese*" sub „degetele ei lungi" care „dorm". Oboseala, reveria și somnul produc o activitate dar, parcă, o și încetinesc. Prelucrînd „frunziș și lumină", deci text și sens metafizic laolaltă, torcătoarea săvîrșește ceva „evaziv".

Mai tîrziu, în *Les grenades*, sub strălucirea densă a limbii și imaginii, dincolo de alegoria întemeiată pe comparația dintre rodii și frunțile gînditoare, transpare și un simbol al limbajului poetic, înțeles ca forță explozivă ce desface din interior structurile ferme. Se sugerează relația antagonică dintre structura simbolică și pulsiunea semiotică, relație a cărei consecință nu va fi simpla deteriorare a unității rotunde, închise în sine, a simbolului, ci transformarea ei în spectacol colorat. Făcînd să crape, sub apăsarea forței lăuntrice, aurul sec al învelișului țișnesc luminos gemele roșii, purtînd în dezordinea sărbătorească a azvîrlirii lor urma principiului ascuns. Sensul unui asemenea poem se referă la o poetică modernă, dar alcătuirea lui este aceea, cunoscută, a simbolului.

În mai multe rînduri, Valéry revine, parcă obsedat, la mitul lui Narcis și, prin același gest, la imaginea simbolică a conflictului dintre pădure și oglindă. Ca să se admire în voie, Narcis se privește într-un ochi de apă ascuns între copaci, alegere necugetată ce face din el un „captiv pe care frunzele-l cuprind". Necugetată și fără rost, de vreme ce oglinda nu-i răspunde căci, înțepînd luciul apei, frunzele o tulbură și o încrețesc. Ea se va brăzda și mai adînc atunci cînd Narcis, uitînd că reflectarea presupune nemișcare și o anumită distanță, va voi să se unească cu sine în undă. Aplecîndu-se, prosternat în genunchi, ca într-o rugăciune, se invocă pe el însuși, spunîndu-și : „...o ! Eu însumi, o ! Același care mă primești". Comite astfel o dublă blasfemie, închinîndu-se sieși și lăsîndu-se atras de corp, de acela care, cum totuși știe, îl desparte de Dumnezeu. Iubindu-și trupul, iubind ceea ce, pe de altă parte, îi face oroare, el intră într-un *vîrtej*. Nu rămîne nepedepsit, căci oglinda, spartă de atingere, îi desfigurează chipul. Pînă atunci se temuse, mai mult decît de orice, de Ceilalți, de cei „schimbători". Iată însă că, la fel ca Baudelaire, își găsește în el însuși, în corpul său, un aprig dușman. Se pierde atunci în pădurea lăuntrică, iar cea care-l înconjoară, aflîndu-i secretul, îl răspîndește împrejur, stîrnind pe seama lui și rîs și plîns. Dintre făpturile silvestre, nimfele nu suportă cu inima ușoară nepăsarea lui Narcis. Răzbunătoare, îl zgîrie, îl lovesc pînă la sînge, îi sfîrtecă trupul și, pe deasupra, cheamă ecoul — deformantul ecou — în ajutor. Îndură atunci cea mai cumplită caznă : ecoul îi ciopîrțește numele pînă ce nu rămîne din el decît un șuierat de șarpe. „Narcisse, Narcisse..." îl strigă nimfele, batjocoritoare, pe cînd ecoul foarfecă : „Cisse, Cisse...". Pesemne că glasul lui n-ar fi fost atît de tăios dacă tînărul ar fi consimțit să cuprindă nimfele măcar, ca Hyperion, din oglindă.

Dacă observăm că aceleași nimfe, oferite plăcerii, sînt și Muzele pădurii, înțelegem că agresiunea lor împotriva lui Narcis figurează dislocarea simbolului de către text.

Un loc de intensă textualizare a sensului secund și, deci, de tulburare — de data aceasta practicată și nu doar sugerată — a ordinii simbolice, va fi de găsit mai ales

Scanned with OKEN Scanner

în *Monsieur Teste*, carte a cărei primă versiune a fost publicată de scriitor în tinerețe (1896) și la care avea să adauge noi fragmente, parcimonios dar stăruitor, de-a lungul întregii sale activități.

Analiza poate porni de la două judecăți complementare ale lui Jean Ricardou. Criticul — totodată teoretician și romancier — consideră că, depășind în *Monsieur Teste* romantismul, Valéry „dezvoltă anumite exigențe moderne ce contrazic cu violență alte texte ale sale“ [1], ceea ce nu împiedică opera să fie „ambiguă de tranziții“, adică în parte întoarsă spre trecut.

Anumite semne dau de înțeles că *Monsieur Teste* include o meditație asupra lui însuși, adică, în diferite locuri, semnalează modul cum trebuie citit. Merită atenție fragmentele referitoare la structuri comportînd două niveluri, al doilea fiind socotit esențial. Cele mai multe se concentrează în capitolul intitulat *Lettre d'un ami*. Scriindu-i lui Teste din tren, după ce tocmai l-a părăsit, prietenul său îi mărturisește senzația că se interpun între ei „două distanțe, una încă insesizabilă, cealaltă imensă“. La distanța fizică, fără însemnătate, se adaugă una esențială, creată de neputința de a-și vorbi. Pe cînd vorbirea făcuse posibilă comunicarea, scrierea, fenomen straniu, îi distanțează și diferențiază pe cei doi prieteni : „Ne vorbeam, iar acum îți scriu. E, mi se pare, ceva foarte straniu“. Avem și un alt eu, diferit de cel cunoscut — „...sîntem făcuți din multe lucruri ce ne ignoră“ —, dar aparența, în loc s-o dezvăluie, ascunde esența, „ceea ce gîndim ne ascunde ce sîntem“. Totuși, „ascunsul“ transpare în limbajul lui Teste, adică al cărții : „Există în limbajul său nu știu ce putere de a face să se vadă și să se audă ceea ce ne este cel mai ascuns“. Pentru a avea acces la secretul nostru, trebuie să călătorim dincolo de imediat : „La senzația că plecăm, toate lucrurile încă tangibile aproape că-și pierd existența“. Descoperim atunci o altă realitate decît cea comună, una celestă și pură : „...trenul alerga mereu, dînd la o parte cu violență plopi, vaci, hangare și toate cele terestre, ca și cînd i-ar fi fost sete, ca

---

[1] Jean Ricardou, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Editions du Seuil, 1971.

Scanned with OKEN Scanner

și cînd ar fi alergat spre gîndirea pură, sau spre vreo stea de atins".

Prin urmare, sîntem sfătuiți să-l citim pe *Monsieur Teste* căutîndu-i măduva substanțială. Însă lucrurile nu sînt simple, căci nu avem a face cu o structură simbolică obișnuită. Ni se atrage atenția că textul nu e definitiv fixat, că are însușirea de a se modifica. Mai curînd decît ca dezvăluire a unui înțeles ascuns, trecerea dinspre imediat spre secund se înfățișează ca redistribuire a componentelor ; scriitorul definește călătoria ca pe „o anumită distribuție interioară". Nu putem să parcurgem distanța dintre niveluri fără a deveni activi și a transforma : „...chiar și numai ideea că totul se va schimba împrejur, obligă sistemul nostru ascuns la o misterioasă modificare". Agitația de la suprafață determină schimbări în adînc, după cum activitatea textului alterează sensul simbolic. Relația dintre sensul imediat și cel secund nu se stabilește ca între revelator și revelat. O logică neașteptată — un „arătător ascuns marchează întotdeauna punctul opus celui pe care ai paria că-l marchează" — asemănătoare cu cea onirică, face ca orice lucru să fie el însuși și altul în același timp : „...în visuri se înfiripă uneori un acord ciudat între ceea ce vedem și ceea ce știm ; dar nu-i un acord care ar fi suportabil în starea de veghe. Îl văd pe Pierre și știu că e Jacques."

De fapt, nu pare deloc sigur că laturile contradicției se află în *Monsieur Teste* pe același plan, al imediatului. Incluzînd un mănunchi de nepotriviri, cartea contestă orice afirmație ritoasă. Un conflict se distinge, pare-se, între sunetul continuu al eului profund și mulțimea eterogenă de înfățișări ale lumii vizibile. Pentru că nu se poate menține în *tăcere,* Teste alunecă dinspre unicitatea pură a eului către *carnavalul* exterior : „Doamne, eram neant, infinit nul și liniștit. Am fost deranjat din această stare pentru a fi aruncat în ciudatul carnaval." Descoperim aici tot destinul lui Teste și toată ambiguitatea poziției lui Valéry. Ultimul s-a străduit să fie un căutător al adevărului pur, al sensului ascuns dincolo de cuvinte, dar scriind s-a văzut de mai multe ori, și mai ales în *Monsieur Teste,* împins către productivitatea textuală care desface structura simbolului și pune în scenă

Scanned with OKEN Scanner

ludică resturile lui. În locul construcției etajate și ierarhizate unde imediatul reprezintă secundul și i se subordonează, se alcătuiește un ansamblu în continuă mișcare, secundul pierzîndu-și condiția privilegiată și intrînd in dansul textual. Cum principalul resort al transformării constă din contrazicerea sensurilor, prietenul lui Teste exclamă cu îndreptățire : „Mă lovesc de Teste care meditează în sens invers și pe aceeași linie".

Prin sensul său imediat, *Monsieur Teste* face portretul unui om superior, izolat de vălmășagul supus hazardului al vieții comune, stăpîn pe însușirile și pe reacțiile sale : „El substituise în fond vagii bănuieli a Eului care ne alterează calculele și se joacă perfid cu speculațiile noastre (...), un Sine-Însuși bine determinat". Ca să evite diferențierea de sine în decursul actelor sale, Teste și-a creat un mediu prielnic — aseptic, ferit de agitație și de contaminări. A dat la o parte tot ce l-ar fi putut altera. Într-o prefață tîrzie, Valéry explică mentalitatea sa din vremea scrierii lui *Monsieur Teste* și se poate afirma fără prea mult risc că ce spune despre el însuși este — tot parțial — valabil și pentru personajul său : „...îmi făcusem o regulă din a considera (...) nule sau de disprețuit toate părerile și obiceiurile spiritului ce se nasc din viața în comun și din relațiile noastre exterioare cu ceilalți oameni". Spirit în parte cartezian, Teste se ferește de contingență, refugiindu-se în raționamentul abstract. Însă el nu raționează, ca Descartes, departe de lucruri pentru a se întoarce cu o nouă concepție asupra lor, ci le elimină definitiv. Totuși, evitarea lumii dimprejur nu ajunge pentru ca spiritul să atingă calmul contemplării de sine, căci dușmanul său cel mai primejdios — corpul — îl pîndește cel mai de aproape, cum îl pîndise pe Jean-Jacques sau, și mai devastator, pe Baudelaire. De aceea, tentativa lui Teste vrea dematerializare („Totul se șterge în el, ochii, mîinile") și anularea dorințelor („Sînt actul ce-și anulează dorințele"). Domnul Teste nu va avea sentimente și, sacrificiu suprem, „nu (va) avea opinii", va trăi anonim, nu se va remarca prin nimic, va fi lipsit de personalitate, om — de pe acum — „fără calități".

Bineînțeles, întreaga asceză ar fi compromisă dacă Teste s-ar retrage în singurătate ca să scrie ori să citească

Scanned with OKEN Scanner

literatură. „Nu sînt făcut pentru romane și nici pentru drame", spune el și nu se referă doar la trăirea lor. Literatura concentrează tot ce personajul a părăsit — agitație, pasiuni, opinii. Originea răului se află în chiar actul de a scrie, pentru că implică angajarea corpului și deschidere către lume, plătite printr-o „anumită sacrificare a intelectului".

Desfăcîndu-se astfel de lume, corp și scris, Teste și-a găsit o „insulă interioară" rousseauistă. Situația lui „confortabilă" îi dă certitudinea exaltată a unicității dobîndite prin renunțarea la glorie. Primejdia gloriei nu este numai de a deveni frivol ci, mult mai adînc, de a pierde accesul la gîndirea pură. Pentru celebritate, omul comite greșeala de a se face cunoscut. Făcîndu-se cunoscut, el înăbușă gîndirea sub zgomotul lumii și sub agitația lăuntrică, o acoperă cu semnele opace ale scrisului. Un spirit cu adevărat puternic se încleștează în tăcere. „Valéry opune (...) „gîndirea pură" gîndirii cu ajutorul limbajului și al semnelor", observă un exeget [1]. Către gîndirea pură se înaintează pe calea străduinței „de a fi net", mărturisită de scriitor și atribuită lui Teste care „nu spunea niciodată ceva vag". Mai tîrziu, Teste își va descoperi limita în a nu fi știut să treacă dincolo de claritate, de raționamentul desăvîrșit : „De ce am suferit cel mai mult? Poate de obiceiul de a-mi dezvolta toată gîndirea — de a merge pînă la capăt în mine". Tot atunci, „dezgustat de a avea dreptate", se va hotărî „să încerce altceva". Acel *altceva* făcea apel la puterile obscure din el. Valéry a simțit forța inconștientă ce-i apăruse ca opacitate și lui Mallarmé, dar a înțeles-o echivoc. I s-a adresat lui Dumnezeu, prin monsieur Teste : „Te consider stăpîn al acestei obscurități pe care o privesc cînd gîndesc și pe care se va înscrie ultimul gînd". Se recunoaște aici, pe de o parte, că gîndirea *se înscrie* și își trage puterea din zone obscure ale psihicului, dar persistă și atribuirea puterii acelor zone ajutorului divin. Apare sugestia că Dumnezeul romantic n-ar fi decît numele iluzoriu al acelui

[1] Alain Rey, *Les langages de Paul Valéry*, „Littérature", 4/1971.

Autre interior care, vorba lui Rimbaud, ne gîndește. Enunțul — echivoc — implică și șansa de a face din scriere productivitate de sens, dar menține și posibilitatea de a o destina în continuare *revelării* unui mesaj secund, dinainte constituit : „Adevăratul sens precede întotdeauna cu puțin semnul", spune undeva Paul Valéry. Dacă precede semnul, atunci se poate înțelege că sensul primordial este mut, cum credeau și romanticii, și nu se servește de limbaj decît pentru a se face, indirect — prin limbajul *altora*, al poeților — cunoscut. Făcîndu-se cunoscut, își pierde puritatea. Cine vrea s-o regăsească trebuie, prin urmare, să accepte tăcerea. A fost soluția pe care a încercat să și-o asume Valéry după ce a scris *Monsieur Teste*.

Cum semnul are întotdeauna un sens al lui, reiese că sensul anterior semnului este unul suplimentar, *simbolic*. Însă relația dintre imediat și simbolic va fi alta la Valéry decît la romantici. Pe cînd în concepția acestora imediatul — textul — traduce fidel sensul de adîncime, la Valéry relația dintre niveluri va fi discontinuă, oblică, înșelătoare. În loc să fie paralel cu secundul și, deci, să-l reflecte, sensul imediat formează un unghi de refracție cu planul secund, determinînd o imagine frîntă a adîncimii și chiar alterarea ei. Or, tocmai din infidelitatea textului față de mesajul său simbolic decurge modernitatea lui *Monsieur Teste*. Nepotrivirea dintre planuri înmulțește sugestiile cărții și îl atrage pe cititor în spațiul ei. Dacă, așa cum am văzut, nivelul explicit propune o „poetică" antitextuală a spiritului autonom și omogen, sustras hazardului, materialității lumii, corporalității, scrierii — spirit egal cu sine, nesupus transformărilor —, în schimb planul simbolic — așa cum transpare el în cel imediat — propune o poetică neomogenă, modernă și romantică în același timp. O precizare : pentru a o circumscrie, interpretarea va presupune că orice enunț despre monsieur Teste, personajul, se referă la *Monsieur Teste*, cartea, adică la limbajul poetic.

Dacă acceptăm identificarea lui Teste cu limbajul poetic, vom observa cu interes cum, ca ființă consacrată tăcerii, personajul se compară cu o scîndură plutind pe mare. În alt loc, definind spiritul tăcut, Teste îl compară

cu intrarea într-o mare. Aşadar, în termeni simbolici cunoscuţi, textul defineşte tăcerea ca evoluţie reuşită în spaţiul metafizic — în mare —, pe cînd literatura — modernă, cum vom vedea — e înfăţişată din acest punct de vedere romantic ca ceea ce nu poate să înoate. Spiritul dedat literaturii „se îneacă în loc să înoate în împrejurările apei".

Cît priveşte nepotrivirea dintre sensul imediat şi cel secund, voi porni de la capitolul intitulat *Scrisoarea unui prieten*, capitol ce poate fi citit la două niveluri semantice şi poate fi înţeles într-un sens şi contrar acelui sens. Scrisoarea cuprinde reflecţii ironice despre intelectualitatea pariziană caracterizată ca fiind de o verbalitate excesivă, „capricioasă", „confuză", „nebuloasă", „lipsită de rezervă". O intelectualitate aflată într-o continuă „agitaţie năucă". Un oraş saturat de glorii şi de titluri al căror ecou se stinge în chiar momentul cînd se iveşte, haos obositor, însetat — din amor propriu — de originalitate cu orice preţ. Oamenii au acolo nevoie unii de alţii şi ţin mai ales la anonimatul celorlalţi. Vorbele lor sînt contradictorii şi spun în acelaşi timp : „Nu exist decît eu" şi „Ceilalţi există". O rumoare difuză se ridică din partide, şcoli, saloane, cafenele. Un schimb neîncetat de fantasme se produce, raporturile cele mai abstracte se figurează. Intelectualii luptă unii împotriva altora şi se ucid cu vorbe. Toţi se privesc în oglinzi de hîrtie şi se văd altfel, necunoscuţi lor înşile, aşa cum îi arată scrisul. Se văd ca într-un vis. Şi totuşi intelectualii, astfel disprefuiţi, sînt — se spune — ca toată lumea.

Acesta ar fi, schiţat, nivelul semantic de suprafaţă al scrisorii, de natură să încurajeze interpretarea întregii cărţi ca edificatoare pentru o viziune ce avea să se enunţe în cuvintele : „Noi, civilizaţiile, ştim acum că sîntem muritoare" *(La crise de l'esprit)*. Este viziunea unei stări de disoluţie proiectată de o minte aflată ea însăşi într-o crepusculară stare de izolare sceptică. În schimb, al doilea nivel semantic va anula ideea de izolare şi conotaţiile pejorative atribuite la primul nivel manifestărilor de verbalitate excesivă. Ele pot fi transpuse pe planul meditaţiei metaforice asupra funcţionării poetice a limbajului şi inversate ca sens. De exemplu, imaginea privitorilor în

Scanned with OKEN Scanner

oglinzi de hîrtie, completată cu constatarea : „M-am văzut în ea pe mine însumi ; și cu o figură necunoscută mie, pe care scrierile mele, poate, o formaseră“, comunică disprețul și totodată neliniștea cuiva de a se vedea cuprins în tagma intelectualilor dar și, invers, pe alt plan, circuitul revelator scriitor-scriere și formarea pe parcursul lui a unui subiect uman specific actului producător de limbaj. Fragmentul : „Un oraș unde viața verbală este mai puternică, mai diversă, mai activă și mai capricioasă decît în oricare altul, se pregătea în mine (...) Nu există loc pe pămînt, mă gîndeam, unde limbajul să aibă mai multă frecvență, mai multă rezonanță, mai puțină rezervă“ — fragment în care termenii euforici sînt temperați de alții *(capricios, lipsit de rezervă),* poate fi caracterizarea unei vieți intelectuale dezordonate, dar și o bună definiție a limbajului literar. Opinia explicită — răuvoitoare — despre limbaj se contrazice cu cea metaforică referitoare la literatură. Tot pe două planuri — explicit și implicit —, și tot contradictoriu, se ivește sensul în fragmentul unde înaintarea trenului către oraș „produce în mod necesar o întreagă literatură modernă“. Contrazicerea rezultă din impresia *iritantă,* dar și *irezistibilă* cauzată de acea literatură.

În ceea ce privește poetica modernă propusă la nivel simbolic de *Monsieur Teste,* observăm mai întîi că patul personajului, cu *mecanica lui complexă,* „tramă“, unde se lasă cuprins și se consumă individual, sugerează în chip destul de lămurit un text, ceea ce amintește că și patul Irodiadei fusese cu „pagini veline“. Dată fiind identitatea dintre Teste și limbajul poetic, în mod firesc adversarul său va fi un partizan al mișcării prevăzute cu „direcție și sens“. Nu întîmplător, susținătorul sensului prestabilit, autoritar, incontestabil, este preot. În schimb, domnul Teste nu impune înțelesuri („...nu avea păreri“), iar vorbirea sa i se pare „incoerentă“ cui nu știe s-o asculte : „Mergeam, și lui îi scăpau fraze aproape incoerente. Cu toate eforturile, nu-i puteam urmări vorbele decît cu mare greutate (...). Incoerența unui discurs depinde de cel care-l ascultă“. O altă logică, producătoare de „curioase formațiuni“, organizează limbajul lui Teste și „descoperă legi ale spiritului pe care le igno-

Scanned with OKEN Scanner

răm". Diferind de gîndirea comună, „el dejoacă prin profunda sa detaşare şi prin ordinea de nepătruns a gîndurilor sale toate calculele obişnuite". Teste îşi găseşte rostul şi bucuria în multiplele lui înfăţişări, el fiind „fiinţa absorbită în variaţia sa, cea devenită sistemul ei". Se află tot timpul în „schimbare, mişcare, amestec, flux, transformare". Veşnic diferit de sine („Nu există imagine sigură a lui Teste. Toate portretele sale diferă unele de altele"), personajul nu poate fi definit pentru că scapă oricărei caracterizări („...nu se poate spune nimic despre el care să nu fie inexact în aceeaşi clipă"). „Feţele" sale „sînt nenumărate", iar „privirea sa variabilă" dobîndeşte o „folosinţă particulară". Departe de a se exprima pe sine, el se consumă pînă la dispariţia totală a identităţii sale în decursul operaţiei prin care ţese o *textură* discontinuă pe firele căreia cei ce vin în contact cu ea se rătăcesc : „El te face să te rătăceşti necontenit într-o tramă pe care numai el ştie s-o ţeasă, s-o rupă, s-o reia. Prelungeşte în sine fire atît de fragile încît, în subţirimea lor, ele nu rezistă decît datorită întregii lui puteri vitale..."

Teste nu exprimă o interioritate premergătoare actului şi nici n-ar putea să facă aşa ceva deoarece, ţesîndu-şi trama, se produce pe sine altfel decît era, neobişnuit. O spune în carnetul său de însemnări : „E imposibil să captezi «adevărul» despre tine însuţi. Cînd simţi că se formează (e o impresie), ceea ce se formează în acest timp este un *alt eu, neobişnuit*". Faţă de ezitarea mallarméană între abolirea sau, dimpotrivă, instituirea hazardului în text, Valéry pare să răspundă ferm că hazardul participă la generarea lui : „Monsieur Teste e născut din hazard". „Înspăimîntător", dar şi „irezistibil", el nu lasă pe nimeni indiferent. Pe de altă parte, îndură la rîndul său constrîngerea *celorlalţi* („...imensul celălalt care mă apasă din toate părţile"). Mai mult, *celălat* se află şi în sine, iar Teste nici nu concepe viaţa fără să-l înfrunte, „viaţa fără obiecţii, fără această rezistenţă vie, această pradă, această altă persoană, adversară, rest individuat al lumii, obstacol şi umbră a eului — alt eu —, inteligenţă rivală de neînfrînat, — neprie-

Scanned with OKEN Scanner

ten cel mai bun prieten, ostilitate divină, fatală — intimă". Iar cea mai aprigă înfruntare cu *celălalt* aflat atît în afara lui cît și în sine, va fi relația cu Emilie Teste, soția lui, parte din el : „...sînt ceva mai mult decît un martor al vieții sale ; sînt o frîntură din ea și un fel de organ al ei", spune Emilie Teste.

O interpretare restrictivă dar — cred — acceptabilă, ar pune în legătură cuplul celor doi soți cu problematica artei. Să observăm mai întîi că Teste este înfățișat, explicit, ca un vorbitor care transformă limbajul : „...se constată că un mare număr de cuvinte erau excluse din vorbirea sa. Cele de care se servea erau uneori atît de curios spuse de vocea sa, ori luminate de fraza sa, încît greutatea lor era alterată, valoarea lor nouă. Uneori își pierdeau tot sensul, păreau să umple doar un gol al cărui destinatar era îndoielnic, sau nu era încă prevăzut în limbă." De asemenea, cuplul celor doi soți este pus în legătură explicită cu limbajul. Seara ei se plimbă într-un parc crepuscular, caracterizat ca „grădină de epitete (...), grădină dicționar și cimitir".

În general, relația dintre Teste și soția sa o sugerează pe aceea dintre un sistem generator și un fapt artistic. Teste îi dă formă lui Emile, cu brutalitate erotică, dar și cu precizie, deși în parte inconștient : „Are aerul că mă descoperă ca pe un pămînt nou ! (...) Mă simt în stăpînirea unui sculptor, a unui medic sau asasin, sub acțiunea lui brutală și precisă (...). Îmi închipui că nu știe cu exactitate ce face, ce plămădește". Jucăușă, Emilie dansează și cîntă, dar cu o dezinvoltură aparentă, căci mișcările îi sînt determinate de „sistemul" Teste : „...mă duc, vin ; gîndul de a cînta mă cuprinde și mă înalță ; zbor, dansînd de veselie improvizată și de tinerețe neîncheiată, dintr-o cameră în alta. Dar oricît de vioaie aș sălta, nu încetez niciodată de a mă simți în stăpînirea acestui puternic absent, care e aici". *Absent care e (totuși) aici,* iată o metaforă foarte potrivită pentru procesul generator, Teste fiind, de fapt, mai mult decît un mecanism ori un sistem abstract : un act transformator. Reprezentînd, parcă, schimbarea simbolului romantic în text, domnul Teste înlocuiește un adevăr metafizic devenit inaccesibil cu un soi de cunoaștere musculară :

„...am impresia că sînt substituită acelui obiect al voinței sale *pe care l-a pierdut* (...) și *printr-o transformare cu totul inefabilă*, voința sa interioară trece, se descarcă în mîinile sale aspre și hotărîte". Chemarea adresată de Teste soției lui va fi neobișnuită, pornită din dorință și mereu altfel rostită : „Nu există femeie pe lume numită ca mine (...) el mă cheamă în felul său. Mă numește aproape întotdeauna potrivit cu ceea ce dorește de la mine". Cu toate că nu se deosebește de alte soții, acestea o exclud pe Emilie din cercul lor deoarece acceptă un loc „în viața unui asemenea om, a cărui reputație de bizarerie le șochează și le scandalizează". Pe cînd celelalte femei au conștiința satisfăcută a „iubirii lor care-și seamănă și se repetă, care a pierdut de mult tot ce ține de surpriză, de necunoscut, de imbosibil", Emilie Teste are sentimentul unei singularități și vecinătăți primejdioase — de parcă ar trăi, ca Eloa, în preajma unui înger căzut : „Îmi spun că acest om e poate damnat, că mă expun grav alături de el".

La fel de incomod se simte și cititorul față de *Monsieur Teste*, căci această carte tinde să respingă orice situare, orice interpretare cu pretenții de generalitate, modernitatea ei constînd chiar din forța de contrazicere de care dispune. Sensul simbolic, încă prezent, a încetat să fie mesajul de adîncime al operei. Aici el se divide și se înfruntă, după cum înfruntă și nivelul imediat al scrierii, ceea ce-l face să participe diferențiat la dinamica inepuizabilă a cărții.

Înfățișîndu-se ca un „imposibil" totuși existent, *Monsieur Teste* îi pune cititorului o întrebare plină de neprevăzut. Dacă își asumă răspunsul, *cititorul se preface în Teste*, adică în *text*, permițîndu-i acestuia să-și exploreze propria natură.

Scanned with OKEN Scanner

Dubla reflectare a textului la Franz Kafka

Despre ansamblul scrierilor lui Kafka, Marthe Robert spune : „...Chiar atunci cînd povestirea se desfășoară în aparență pe cu totul alt teren și lasă să se presupună un infinit amestec de intenții, tot de artă este vorba“ [1]. Și, de asemenea : „Se vede cum opera lui Kafka își conține în fiecare clipă propria imagine, cum ea trimite fără încetare la geneza ei, la sensul ei, la ceea ce-i face drama și imposibilitatea“. Sînt argumente de natură să permită înscrierea lui Kafka printre autorii ale căror opere cuprind o meditație asupra procesului de creație, asupra literaturii. Întrebarea va fi însă dacă această meditație are sau nu caracterul unui sens simbolic. Oricum, marcată fiind — ca și *Monsieur Teste* — de „imposibilitate“, ne putem aștepta ca ea să nu fie simplă. Deocamdată, să înregistrăm cîteva păreri din care rezultă existența structurii simbolice. Pare evident că unele dintre ele sînt de găsit în cartea lui Radu Enescu intitulată *Franz Kafka*, chiar dacă simbolul nu este numit de fiecare dată.

Lui Radu Enescu, literatura scriitorului praghez i se înfățișează cu „o fațadă de care ne izbim numaidecît și un tîlc ascuns pe care trebuie să-l descifrăm în spa-

[1] Marthe Robert, *Kafka*, Gallimard, 1968.

Scanned with OKEN Scanner

tele planului de suprafață“ [1] Altă dată, criticul se referă la „semnificația indirectă“, ori la „un sistem de semne sub a căror aparență se află realități esențiale“. Realități esențiale reunite și sub apelativul de „realitate secundă“, „mistică“, așa cum o prezenta și primul exeget al lui Kafka, Max Brod care, de exemplu, consideră că „tribunalul din *Procesul* figurează judecata divină, iar *Castelul* însăși divinitatea“ [2] Mariana Șora vede simbolurile lui Kafka adîncite într-un „sentiment al sacrului“, iar Marthe Robert, dincolo de sensul *artă* pe care i-l atribuie acestei literaturi, întrezărește un altul, mai înalt, arta fiind reflexul „unei instanțe superioare“.

Kafka însuși pare să pregătească, prin unele afirmații, opiniile de mai sus. „Încerc să comunic ceva incomunicabil, să explic ceva inexplicabil“, spune el într-o scrisoare către Milena. Iar în *Aforisme* : „...fericirea n-o voi putea întîlni decît dacă izbutesc să ridic lumea spre a o face să intre în ceea ce e adevărat, în ceea ce e pur, imuabil“. În termeni figurați, dar făcînd parte din vocabularul simbolic, Kafka scrie în jurnalul său : „...acum sînt cetățean al acelei alte lumi ce se află în același raport cu lumea obișnuită ca și deșertul cu pămînturile cultivate“. La Macedonski ori la Saint-John Perse, *deșertul* nu are alt înțeles, iar *pămînturile cultivate* rimează cu *țărmul mănos* din *Briză marină*. Ce-i drept, Maurice Blanchot atrage atenția asupra faptului că tendința de a intra în contact cu o *altă lume* îl caracterizează mai curînd pe omul Kafka decît pe scriitor, însă — recunoaște și el — nu fără a se răsfrînge într-o oarecare măsură asupra scrierilor literare [3].

Sînt ușor de observat ezitările exegeților atunci cînd se ocupă de sensul „ascuns“ al literaturii lui Kafka. Adesea, ei par să descopere o structură simbolică rămasă nemodificată, dar unde o absență ar înlocui înțelesul secund, structură ce i s-a atribuit și poeziei lui Rimbaud. Astfel, Marthe Robert se referă la „o lacună“,

---

[1] Radu Enescu, *Franz Kafka*, E.L.U., 1968.
[2] Max Brod, apud Mariana Șora, *Prefață* la Franz Kafka, *Castelul*, Editura pentru literatură, 1968.
[3] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, 1968.

Scanned with OKEN Scanner

Nicolae Balotă găsește că în locul adevărului a rămas doar negativul său [1], iar Roger Garaudy conchide spunînd că la autorul *Castelului* „lumea de dincolo (...) rămîne în veci fără chip" [2],

Din mărturisirea scriitorului reiese că arta n-ar fi menită să reprezinte frontal transcendentul. Ea ar presupune o strategie vicleană de captare a lui într-o structură care nu-i seamănă : „Arta zboară în jurul adevărului, dar cu voința fermă să nu se lase arsă de flăcări". Așa fiind, în general criticii nu se pronunță cu certitudine. Ei pun surdină afirmațiilor referitoare la un sens transcendental, preferă să-și mărturisească *impresia* că literatura lui ar fi încifrată și să spună că *pare* să ascundă înțelesuri tulburătoare (Mariana Șora), sau să facă aluzie la un adevăr comunicat pe căi ocolite (Marthe Robert), dar mai ales la adevăruri rămase pînă la urmă neexprimate ori măcar exprimate parțial : „Clare, scrise într-un limbaj simplu, și într-un fel clasice, ele conțineau întotdeauna mai mult și altceva decît ce păreau să spună, stimulau căutarea și, în același timp, nu-și spuneau niciodată ultimul cuvînt", așa caracterizează Marthe Robert scrierile lui Kafka.

Dacă sensul secund rămîne, cel puțin în parte, necomunicat, înseamnă că structura simbolică nu funcționează plenar, iar aceasta deoarece se opune, perturbînd-o, textul. În timp ce simbolul romantic se deschide ca o cupă pentru a primi „graalul", din sensul circular al textului nu poate fi desprins un mesaj cert. E mai mult decît semnificativ marele număr de contradicții nerezolvate pe care le relevă criticii în opera kafkiană. Nicolae Balotă își începe studiul subliniind tocmai anularea revelării de sensuri prin opunere de termeni contrari :

„Sînt mai multe chei pentru a pătrunde în castelul ferecat al operei lui Franz Kafka. Prea multe chiar. El însuși ne întinde cu o mînă — în jurnalul său, în aforismele, în toate scrisorile sale — un lanț întreg de chei,

---

[1] Nicolae Balotă, *Lupta cu absurdul*, Editura Univers, 1971.
[2] Roger Garaudy, *Despre un realism nețărmurit. Picasso, Saint-John Perse, Kafka*, E.L.U., 1968.

dar tot el, cu o altă mînă, ni le retrage. Căci nici un gest al său nu este simplu, direct și univoc. Întîlnești ambiguitatea, echivocul, contradicțiile peste tot în viața ca și în opera sa."

Într-o admirabilă definiție care surprinde nu numai specificul unui scriitor, dar și pe acela al unei întregi literaturi, ni se spune că „scrisul său, fiind o detașare de lume, *trădează* lumea în cele două sensuri pe care le are acest cuvînt, adică o *manifestă* și îi *întoarce spatele*". Personaje ca Joseph K. sau Gregor Samsa sînt aruncate în *altă* lume, fără ca totuși s-o părăsească pe cea reală. Eroul kafkian se împotrivește Puterii, încercînd totodată să i se integreze. Plin de patos, scriitorul construiește un „mecanism antipatetic". Așa cum observa Mircea Martin în legătură cu ideile teoretice ale lui Valéry, Nicolae Balotă constată că „toate afirmațiile din textele lui Kafka au contraafirmațiile lor, care la rîndul lor sînt dezmințite".

Dacă Nicolae Balotă și-a organizat studiul tocmai în jurul acestei idei — cu adevărat principală cale de acces către literatura lui Kafka —, nici altor critici nu le-a scăpat același aspect, chiar dacă nu i-au acordat prima însemnătate. Astfel, Camus remarcă două contradicții simetrice : pe cînd situațiilor tragice li se dă un cadru obișnuit, cotidian, efectele de absurd sînt obținute prin demonstrații stringent logice[1]. Marthe Robert insistă asupra personajului Bernabeu : costumul său pare strălucitor cu toate că e grosolan, el însuși fiind un mesager fals și adevărat al castelului și exercitînd o forță de atracție vană, dar și primejdioasă. Ajutoarele agrimensorului se comportă la rîndul lor copilăros și pervers. Radu Enescu semnalează contrapunctul dintre „comicul latent în realitatea tragică și adîncimea tragică în detaliul hilar", ceea ce apropie, aș zice, literatura lui Kafka de specificul artei carnavalești. Tot Radu Enescu are dreptate cînd spune că eroul kafkian „e nimeni și oricine". *Nimeni* și *oricine* „rimează", întrucît presupun și identitate și diferență. Observația oferă prilej de pre-

[1] Albert Camus, *Mitul lui Sisif*, traducere și prefață de Irina Mavrodin, E.L.U., 1969.

lungire a pistei pe care ne aflăm, cu intenția de a pune în evidență încă o variantă a producerii de text prin anularea structurii simbolice. În această privință nu pot fi trecute cu vederea constatările lui Radu Enescu, deși mi se pare discutabilă concluzia lui asupra relației dintre simbol și text.

Criticul arată că în romanele lui Kafka narațiunea se relatează pe sine înainte de a relata orice altceva și că, de aceea, *Procesul* este procesul unui roman, nu doar romanul unui proces. Autogeneratoare, șiruri de momente inițiale, aceste scrieri — discontinue și fragmentare — sînt conduse în bună măsură de hazard. Personajele se mișcă în toate direcțiile ca fluturii, într-un spațiu labirintic prin care lectura înaintează împotmolit. Inexplicabilă adesea, proza lui Kafka se anulează pe măsură ce se face, ca viața africană, aș zice, a lui Rimbaud.

Maurice Blanchot găsește în organizarea birocratică a universului kafkian — țesătură labirintică de proceduri fără sens — o metaforă a rătăcirii. Rătăcirea înseamnă totodată și cale greșită, eroare, iar din eroare decurge sentimentul de culpabilitate încercat de scriitor și care se degajă din toată opera sa. Vinovat într-o lume de unde nu există ieșire, expus nesfîrșitei rătăciri, omul lui Kafka are conștiința de a trăi într-o lume absurdă. Așadar, absurditatea trebuie pusă în legătură cu structura textului : „Locul absurdului în opera sa e pe linia întîlnirii dintre două lumi diverse“, spune Nicolae Balotă. Întrebarea este dacă sentimentul absurdului a generat la Kafka o literatură țesută din contradicții sau, invers, o literatură făcută din cantradicții a generat sentimentul absurdului. Camus alege primul răspuns : „Tocmai în contradicțiile ei recunoaștem primele semne ale operei absurde. Spiritul proiectează în concret tragedia sa spirituală. Și el nu poate s-o facă decît prin mijlocirea unui paradox perpetuu.“ Nicolae Balotă preferă al doilea punct de vedere : „...ambiguitățile «lumii» lui Kafka generează absurditatea ei“. Sau : „Absurdul apare astfel, în adevărata sa lumină, pe plan stilistic, drept o *subversiune a exprimării*“.

O anumită disociere devine necesară. Văzut din perspectiva limbajului de comunicare, textul modern a pu-

tut fi socotit absurd. O poezie de Mallarmé este absurdă pentru cine încearcă s-o citească potrivit normelor comunicării comune. Totuși, o asemenea poezie nu-i apare nimănui ca făcînd parte din *literatura absurdului*. Prin aceasta se înțelege o literatură care, continuînd — ca și cea clasică, romantică, sau realistă — să creeze imaginea lumii, o creează cu mijloacele textului modern, încît sensul ei devine echivoc, sau chiar inexistent, dar fără ca normele limbii comune să fie violentate. Tocmai pe această poziție s-a situat Kafka. Literatura lui este, într-un fel, bilingvă. În ea coexistă, ca doi frați dușmani, limbajul simbolic și, dacă se poate spune, imaginația textuală, adică un mod modern de a organiza datele narațiunii. Iar romancierul se comportă ca un tată ce s-ar simți vinovat de a fi dat naștere unui fiu ciudat și de a fi stîrnit conflictul dintre frați. Își mărturisește deruta cel puțin în două locuri. El a vrut să trimită în lume curieri care să ducă mesajul regelui — adică sensul transcendent — și vede cu stupefacție cum curierii lui aleargă prin lume fără mesaj, pentru că nu mai există regi. Nu mai există, așadar, o instanță superioară și secretă dincolo de text. Nemaiavînd mesaj, curierii „își strigă unii altora vești devenite absurde". Tot așa, în *Vînătorul Gracchus*, Kafka povestește cum o luntre funerară trimisă spre cer a fost abătută, nu se știe de ce, de la țelul ei și acum rătăcește la nesfîrșit în ape terestre :

„— Și nu trăiești sub nici o formă viața de apoi ? întrebă primarul încruntînd din sprîncene.

— Rămîn veșnic pe scara cea mare care urcă într-acolo, răspunse Vînătorul, pe nesfîrșita, pe vasta scară de onoare care urcă într-acolo. Bat mereu treptele acestei nesfîrșite, acestei vaste scări de onoare, urc, cobor, o iau la dreapta, o iau la stînga, nu stau o clipă locului. Nu mai sînt vînător, sînt un fluture."

Cum știm de la Mallarmé, fluturele este o metaforă a deplasării în text. Pe de altă parte, navigația orientată de un principiu înălțător este un simbol al simbolului. Evoluînd în apă, luntrea pare încă să se îndrepte spre cer, după cum scrierile lui Kafka par încă să fie simbolice. Cît despre primar, omul ordinii stabilite, el nu

Scanned with OKEN Scanner

poate decît să se încrunte aflînd despre abaterea de la drumul cel drept.

La întrebarea dacă trebuie sau nu să extragem din operele lui Kafka sensuri simbolice, se răspunde diferit. Pentru Radu Enescu, „multiplicitatea interpretărilor este impusă de însăşi structura operei kafkiene". Acea structură cuprinde, consideră criticul, o suprapunere de sensuri simbolice. Mai curios este că şi atunci cînd recunoaşte alcătuirea contradictorie a unor scrieri, Radu Enescu, operînd o disjuncţie acolo unde textul o refuză, continuă să detaşeze sensuri. Făcînd exces de subtilitate, ajunge la concluzia că atunci cînd înţelesurile coexistente se contrazic, ele nu sînt sensuri *reale*, ci sensuri *posibile* ale textului. Distincţie enigmatică după care, cum s-a văzut, ne întoarcem la ideea despre polisemantismul operei. De ce această piruetă ? Deoarece Radu Enescu socoteşte că menţinerea contradicţiei duce la realizări artistice inconsistente : „Ne prezintă atunci Kafka în *Castelul* un univers contradictoriu şi în consecinţă inconsistent din punct de vedere artistic ?" se întreabă el. Consistenţa va fi asigurată *tocmai* de polisemantismul inepuizabil al simbolului : „...simbolul kafkian, permiţînd o pluralitate de interpretări tocmai din cauza polivalenţei lui semnificative, are tocmai în ultimă instanţă un caracter de necuprins. O semnificaţie descifrată include alte zeci, şi acest proces poate continua, dacă avem paciență cazuistică la infinit." Această opinie se poate discuta. Este adevărat că structura simbolică include mai multe rînduri de sensuri, dar scrierea modernă le readuce din adîncime în mişcarea textului, împiedicînd capitalizarea la care se referă, pe bună dreptate, un teoretician : „Pluralitatea de sensuri nu satisface decît principiul economic (...). Poate că trebuie să vedem în teoria care identifică poeticitatea cu «bogăţia» semantică un ecou îndepărtat al economismului burghez. Puţini semnificanţi pentru o mulţime — sau chiar o infinitate — de sensuri, iată ce înseamnă un bun plasament lingvistic" [1]. Cred, aşadar, că pluralitatea de sensuri detaşabile

[1] Jean Cohen, *Théorie de la figure*, „Communications", 16/1970.

caracterizează mai curînd romantismul și realismul secolului al XIX-lea, că ea trebuie teoretic înlocuită în legătură cu literatura mai nouă — după cum practic textul a înlocuit structura simbolică — cu o concepție despre jocul de diferențe semantice, diseminare de sens care activizează textul și nu propune ieșirea din el.

Una dintre porțiunile terenului vast pe care s-a dat lupta dintre diseminare și polisemantism este opera lui Kafka. Și tocmai deoarece lupta s-a dat cu sorți schimbători de izbîndă, sînt explicabile ezitările criticilor. Se explică de ce Radu Enescu rămîne la ideea polisemantismului, deși în prealabil descrisese atît de bine modul de existență a textului kafkian. Se explică de ce Nicolae Balotă, deși demonstrează atît de convingător funcția de generare a operei dobîndită de contradicție la Kafka spune : „...vedem în Kafka nu artistul disperat al unei întrebări fără răspuns, ci poetul parabolic al întrebărilor la care — ca și pildelor — li se pot da multiple răspunsuri, din care, poate una e salvatoare".

De fapt, chiar scriitorul descurajează tendința lecturii simbolizante atunci cînd precizează : „Pentru tot ce e în afara lumii sensibile, limbajul nu poate fi întrebuințat decît aluziv și niciodată, oricît de aproximativ, în fel analogic". Simbolul, în schimb, presupune o gîndire analogică. De aceea, are dreptate, cred, Mariana Șora cînd, în prefața la traducerea românească a *Castelului,* subliniază dificultatea de a desprinde sensuri din plasa contradicțiilor și arată că desprinderea ar fi un act arbitrar. La fel, nu poate să surprindă concluzia propusă de Marthe Robert : „...ambiguitatea nu este ecranul ce împodobește cu un decor estetic obscuritatea, abstracția, sau o profunzime nedefinită. Este, dimpotrivă, expresia cea mai imediată a unei gîndiri a cărei primă necesitatea a fost rigoarea."

Distanțîndu-mă, totuși, în oarecare măsură, de această părere, cred că lupta dintre simbol și text nu s-a decis definitiv la Kafka în favoarea celui din urmă, că mai există la el spații simbolice, cum ar fi chiar fragmentul citat din *Vînătorul Gracchus,* și există de asemenea posibilitatea interpretării lor ca simboluri ale literaturii.

Scanned with OKEN Scanner

Tot o frază din *Vînătorul Gracchus* aruncă o punte către alte capitole ale acestui eseu, căci ne amintește de *Corabia beată* care brăzdează oceanul în toate direcțiile, fără cîrmaci și gata să piară în adîncuri, ca și de *Vaporul morței* al lui Macedonski : „Barca mea n-are cîrmă, e purtată de vîntul care bate în regiunile joase ale morții".

Îmi voi limita observațiile la trei scrieri ale lui Kafka, și anume *Colonia penitenciară*, *Procesul* și *Castelul*.

Instrumentul de tortură din *Colonia penitenciară* „scrie" : „...nu e un scris caligrafic pentru copii de școală. Trebuie să-l studiezi îndelung", explică naratorul. Neornamental și greu inteligibil, scrisul șerpuiește labirintic și compact, încetinind astfel parcurgerea lui și atrăgînd — jakobsonian — atenția asupra sa : „...nu văzu decît niște linii ce se încrucișau în toate felurile, ca un labirint ; ele erau atît de dese, încît acopereau toată hîrtia și nu mai puteai deosebi decît anevoie spațiile albe dintre ele". Citirea presupune inițiere ; privit superficial, scrisul nu spune nimic : „Un neinițiat nu poate face nici o deosebire exterioară între diferitele pedepse. Grapa pare să acționeze uniform." Adevărata înțelegere angajează corpul, semnele scrisului se întipăresc tăios pe trupul cititorului : „...nu e ușor să descifrezi scrisul cu ochii ; omul nostru îl descifrează însă cu rănile sale". Parcurs în acest chip, scrisul este fatal, el îl „ucide" pe cititor, adică — s-ar zice — îi atacă identitatea, iar tehnica e de a face ca moartea să fie cît mai lentă, ceea ce se realizează prin înmulțirea arabescurilor și deci prin prelungirea descifrării : „...nu trebuie să ucidă imediat (...) De aceea scrisul propriu-zis trebuie să fie înconjurat de multe, multe ornamente." Se va regăsi la Francis Ponge — în *Le Savon* — ideea despre strategia necesară pentru ca scrisul să se desfășoare cît mai încet, pentru ca actul poetic să dureze cît mai mult.

Ultima frază citată o contrazice pe cea referitoare la caracterul neornamental al scrisului practicat de grapa ucigătoare din *Colonia penitenciară*. Acum arabescurile sînt decorative și înconjoară „scrisul propriu-zis", rostul acestuia fiind să comunice un mesaj. Mesajul va fi Legea : „Atunci începu ofițerul să silabisească scrisul, apoi

citi totul încă o dată, curgător : „Fii drept !“ În schimb, cel torturat, adică adevăratul cititor, pare să se afle, dincolo de mesajul explicit, în contact cu un spațiu secund care-l răsplătește cu extaz pentru martiriul îndurat : „Cum mai sorbeau cu toții expresia transfigurată de pe chipul martirizat.“ Transfigurarea însoțește moartea, desprindere ușoară de sine, zbor către — probabil — un *dincolo* nenumit : „Iar cadavrul cade la urmă în groapă, într-un fel de zbor inimaginabil de aerian“. Scena se petrece într-un deșert, încît am putea să vedem în victima ei un nou emir pornit către adevărata cetate Meka.

O primă observație. Poemele romantice analizate comunicau — ca pe un secret de temut, ori rușinos — o poetică precumpănitor antiromantică și participau astfel, pe planul sensului simbolic, la un proces transformator. În povestirea modernului Kafka, poetica sugerată de simbol este, dimpotrivă, mai mult romantică. Desigur, sînt schițate și caractere ale textului — opacitatea, traseul labirintic —, dar se impune îndeosebi rostul scrisului de a transmite un mesaj secund. Deși prin cea mai mare parte a operei sale Kafka săvîrșește o subversiune textuală a structurii simbolice, persistă la el nostalgia metaficicului, de unde și sentimentul de vinovăție — vina de a-l fi ocultat.

O a doua observație se referă la locul ocupat de înțelesul simbolic în structura povestirii. Dacă sensul secund este prin definiție inaparent, bine ascuns sub cel imediat, iar dintre toate ipostazele sale aceea care alcătuiește o poetică se îngroapă de obicei cel mai adînc în text, fiind cel mai greu de „tradus“, în cazul de față situația diferă întrucît nu-i lipsește mult „secretului“ pînă la a fi explicit. Ce-i drept, povestirea aduce în scenă o unealtă de tortură și nu una pentru scris, însă asta nu-l împiedică pe autor să facă din scriere o prezență continuă, aproape alegorică. Reiese de aici, s-ar părea, o scădere a lui Kafka și e adevărat că prozele sale scurte suferă uneori de alegorism, dar dacă punem problema în relație cu ansamblul operei scriitorului, vom constata că a recurs aici la unul din procedeele care i-au permis să forțeze limita simbolului. Aducînd problematica artei, a literaturii, a scrierii, din adîncimea operei la suprafața

Scanned with OKEN Scanner

ei, Kafka a făcut din aceasta o continuă oglindire de sine. Dacă în simbol, între scriere și meditația despre scriere există o distanță, în romanele lui Kafka se produce unificarea celor două planuri, ceea ce face ca literatura — devenită inel al lui Moebius — să nu mai separe suprafața de adîncime, exteriorul de interior. „Arta e văzută în ea ca într-o oglindă care o reflectă la nesfîrșit", spune Marthe Robert.

Cum „își amintește fără încetare de sine și se arată" poate exemplifica un fragment din *Procesul*, și anume discuția dintre Joseph K. și pictorul Titorelli, în decursul căreia pictorul — artist și specialist în procese sau, mai bine zis, artist adică specialist în procese — îi vorbește lui Joseph K. despre cele trei posibilități care i se oferă : achitarea reală, achitarea aparentă și tărăgănarea la infinit.

Pentru început, să acceptăm convenția că soluțiile posibile reprezintă trei tipuri de operă literară, evident fiind faptul că opera încheie un proces. „Achitarea reală" ar fi atunci o operă închisă, cu sensul fixat o dată pentru totdeauna. Așa cum, mai ales de la Umberto Eco încoace, bine știm despre opera literară, în realitate mereu deschisă către noi lecturi, „nu există nimeni care să poată determina o achitare reală". Titorelli însuși este un „cititor" de procese și tocmai de aceea știe că nici unul nu se încheie prin achitare reală : „...am asistat la toate dezbaterile mai importante, am urmărit, atît cît s-a putut, numeroase procese și, trebuie să vă mărturisesc, n-am văzut niciodată o achitare reală". Imposibilitatea este dată de caracterul contradictoriu al procesului, supus unui cod și totodată contrazicîndu-l : „Legea, deși n-am citit-o, prevede, firește, achitarea nevinovatului, dar nu arată că judecătorii pot fi influențați. Iar eu, unul, am aflat tocmai contrariul : nu cunosc nici o achitare reală, dar cunosc, în schimb, numeroase cazuri de influențare". Opera ar avea un sens închis numai dacă s-ar scrie în condiții pure — de laborator — și ar corespunde total intențiilor autorului. De fapt, însă, literatura se produce în condiții parțial independente de controlul autorului și scapă în mare parte conștiinței și legii lui — codului ales de el. Procesul literar fiind astfel, va fi firesc ca și

Scanned with OKEN Scanner

lecturile operei să se opună unele altora, sau măcar să difere între ele și, oricum, să fie mereu surprinzătoare : „Deocamdată K. ținea să accepte toate părerile pictorului, chiar dacă i se păreau neverosimile sau dacă vedea cum contrazic alte păreri". Achitări reale nu există decît în *legende* vechi, așa cum închisă nu este decît structura mitului, al cărui unic sens poate fi realmente detașat de text. Însă legendele despre o justiție străveche nu se pot confunda cu justiția reală, cum nici miturile nu se confundă cu literatura : „Nu e voie să apelezi la ele în fața tribunalului, nu-i așa ? Pictorul rîse : — Nu, nu-i voie." Achitarea reală, adică oprirea procesului printr-o sentință definitivă, n-ar sta decît în puterea Tribunalului suprem. În acesta putem recunoaște, prin analogie, sensul transcendental în funcție de care se structurează, etajat și închis, orice simbol. Dar iată că Tribunalul suprem nu se manifestă niciodată, rămînînd mereu absent din proces, iar pentru ca desfășurarea să continuie există tot interesul ca Tribunalul suprem să fie ignorat. În schimb, judecătorii de rang mai mic, aceia ce iau parte efectiv la proces, n-au dreptul să achite definitiv. Ei nu se situează deasupra evenimentelor, ci intră în vîltoarea procesului, se prind în jocul textual („Judecătorii pe care vom încerca să-i prindem în joc..."). Dacă ar fi posibilă, achitarea reală ar însemna distrugerea textului : „Pentru o achitare reală, toate actele procesului trebuie distruse și dispar total din arhivele tribunalului ; e distrus totul, nu numai actul de acuzare, ci și celelalte piese ale procesului, pînă și actul de achitare". Într-adevăr, închiderea operei asupra unui singur sens ar însemna perimarea ei rapidă, căci opera își trage vitalitatea din pluralitatea lecturilor posibile.

Dimpotrivă, *achitarea aparentă* instituie textul, continuarea procesului, circularitatea scrisului : „În cazul achitării aparente, lucrurile stau cu totul altfel. Hotărîrea nu introduce în proces nici o altă modificare în afara îmbogățirii dosarului cu dovada de nevinovăție, cu textul achitării și cu temeiurile lui. În rest, procedura se continuă. E înaintată mai departe, spre instanțele superioare, e readusă la cele inferioare, după cum cere continuitatea circulării actelor în birouri." De rîndul

Scanned with OKEN Scanner

acesta, procesul — discontinuu — pare uneori întrerupt, pentru a fi reluat apoi în direcții surprinzătoare, imprevizibile : „...nu încetează să treacă prin tot soiul de urcușuri și coborîșuri, cu oscilații mai mult sau mai puțin ample și cu stagnări mai mult sau mai puțin mari. Nu poți ști niciodată drumul pe care îl va urma.“ Așa înaintează, discontinuu și surprinzător, scrierea textului, istoria lecturilor lui și chiar istoria literaturii în general. Văzut dinafară, un proces poate să pară definitiv încheiat, dar cunoscătorii știu că el va fi reluat : „Privind dinafară, poți să-ți închipui mereu că totul o fost uitat, că actele s-au pierdut și că achitarea e definitivă ; dar cei inițiați știu bine că nu-i așa.“ E o naivitate în a crede că un sens poate să fie definitiv, ori că un mod al literaturii poate dura mereu. Procesul generează acte scrise — de acuzare, de achitare —, iar acestea, examinate din noi puncte de vedere, cu mai multă forță analitică, duc la redeschiderea procesului : „...într-o bună zi — cînd nimeni nu se mai așteaptă — un judecător oarecare privește cu mai multă atenție actul de acuzare, vede că nu și-a pierdut valabilitatea, și ordonă imediat arestarea“. Într-o bună zi, un critic — privind mai atent ceea ce părea epuizat și clasat — descoperă o relație nouă în text, produce un sens și opera reintră în circuitul literar. Apoi urmează o nouă falsă închidere a procesului : „...procesul reîncepe, dar rămîne mai departe posibilitatea dobîndirii unei noi achitări aparente“. De fapt, cum se vede, ceea ce se reia nu este actul de achitare, adică încheierea aparentă a procesului — sensul propus —, ci premisa acestuia, actul de acuzare. Nu o instanță exterioară determină reluarea procesului ; chiar natura lui implică o desfășurare fără încheiere : „În momentul achitării, judecătorii au și prevăzut cea de-a doua arestare (...). După a doua achitare vine a treia arestare, după a treia achitare a patra arestare și așa mai departe. Aceasta decurge din natura achitării aparente“. În funcție de modificarea contextului, procesul își schimbă cursul, „lectura“ sau „rescrierea“ lui fiind la fel de activă ca la început : „...trebuie să te adaptezi noilor circumstanțe ca să obții a doua achitare ;

Scanned with OKEN Scanner

de aceea ți se cer eforturi la fel de mari ca și pentru prima".

Deosebirea dintre *achitarea aparentă* și *tărăgănarea la nesfîrșit* ar putea să fie aceea dintre (a) o operă încheiată dar în mod evident deschisă, oferită unui șir de lecturi, continuînd adică să fie activă, să producă sens și (b) o alcătuire fragmentară, loc intertextual prin care limbajul literar trece de la un scriitor la altul, încercînd să nu se fixeze în opere. După cum literatura reîncepe în fiecare moment, tărăgănarea la infinit „menține procesul în prima lui fază". Ca și cea literară, activitatea justiției nu încetează o clipă, nici în aparență: „N-ai voie să scapi din vedere procesul, trebuie să te prezinți la intervale regulate în fața judecătorului." Totodată, silită să se transforme necontenit și de aceea tot timpul preocupată de sine, literatura pe care o poate evoca tărăgănarea la nesfîrșit se oglindește mereu în ea însăși și riscă prin aceasta să se închidă într-un soi de solipsism: „...trebuie ca procesul să se învîrtească mereu în cerculețul restrîns la care i-a fost limitată în mod artificial acțiunea".

Adevărata finalitate a procesului fiind prelungirea lui, este necesar ca două obiective contradictorii să fie atinse — să se împiedice atît condamnarea, cît și achitarea acuzatului — acesta fiind „miezul chestiunii":

„Cele două metode au în comun faptul că împiedică condamnarea inculpatului.

— Dar ele împiedică și achitarea lui reală, spune K. încet, de parcă i-ar fi fost rușine că a înțeles.

— Ați prins miezul chestiunii, spuse repede pictorul."

Nucleul procesului constă deci dintr-o contradicție menținută care asigură tensiunea continuă între polul achitare și polul condamnare, împiedicînd oprirea mișcării prin fixarea definitivă la unul dintre poli. Or, tocmai în aceasta constă — o arată toate analizele — principiul activității textului modern. Pe cînd literatura simbolică încearcă să orienteze către revelarea unui sens transcendental, textul pune în cauză toate sensurile, le transformă pe toate necontenit și astfel le produce, de unde tendința lui de a fi un dinamism necurmat, de a fi un *proces*. Literatura modernă nu a evoluat linear

Scanned with OKEN Scanner

dinspre simbolul romantic spre text ci, mai curînd, a făcut ca textul, altădată pulsînd în simobl, să devină dintr-un secret al operei o evidență a sa. Iar Joseph K. înțelege indefinirea definitorie a procesului și se rușinează, așa cum se rușinează un om binecunoscut atunci cînd, fără să vrea, descoperă un secret jenant. Fără să vrea, Joseph K., pornit să afle ce trebuie să facă pentru ca procesul lui să înceteze, descoperă că *procesul* nu se va încheia niciodată.

În *Castelul* se poate urmări cum unele elemente ce par a fi simboluri sînt angajate în jocul textual și împiedicate să-și îndeplinească funcția simbolică. Unul dintre ele este chiar *castelul*, căruia, cum am văzut, Max Brod i-a dat o interpretare religioasă. Într-adevăr, o aură mistică îl înconjoară, încît poate să treacă drept simbol al lumii cerești, *satul* fiind în acest caz lumea terestră subordonată. În realitate, ierarhia — la prima vedere acceptabilă — se clatină în vecinătatea celei de a treia lumi, aceea de unde vine agrimensorul, alteritatea ei neputînd fi rezolvată în funcție de relația terestru-divin. Existența ei amintește de analiza făcută de Jacques Derrida în *La pharmacie de Platon* unde gînditorul arată că ordinea platoniciană, conformă principiului transcendent, este pusă sub semn de întrebare de existența unui *pharmakon*, a unui supliment de nesituat [1]. Or, și agrimensorul se înfățișează ca un astfel de supliment, un „nimic" extrem de incomod : „Nu sînteți din castel, nu sînteți din sat, nu sînteți nimic. Din păcate sînteți totuși ceva, și anume un străin, cineva care e supranumerar și-ți stă în cale peste tot, din cauza căruia ai tot soiul de belele."

Nu numai lumea străină a agrimensorului amenință echilibrul lumilor suprapuse ; ele tind să se substituie reciproc, fiind rînd pe rînd „străine" : „...K. avea mereu senzația că se rătăcește pe meleaguri străine sau că a ajuns atît de departe ca nimeni înaintea lui, într-o străinătate unde nici măcar aerul nu avea compoziția din atmosfera de acasă, unde trebuie să te sufoci de înstrăi-

[1] Jacques Derrida, *La pharmacie de Platon*, „Tel Quel", 32/1968.

Scanned with OKEN Scanner

nare și unde, împresurat de tentațiile ei absurde, nu poți face totuși altceva decît să mergi înainte, să rătăcești mai departe.“ Pe de altă parte, și castelul alcătuiește o lume absurdă, un labirint de birouri a căror succesiune nu înseamnă ierarhie, ci repetiție fără noimă : „Bariere sînt și în birourile în care are acces ; există deci bariere peste care trece, și ele nu arată altfel decît cele dincolo de care n-a pătruns niciodată ; de aceea nu e de presupus neapărat că înapoia acestora din urmă se află birouri complet diferite de cele în care Barnabas a mai fost.“ În aceleași birouri identitatea funcționarilor rămîne nesigură : „Are voie să intre într-un birou, dar pare să nu fie nici măcar un birou, ci anticamera birourilor, poate nici atît, poate o încăpere în care se reține toți cei ce n-au voie să pătrundă în adevăratele birouri. Vorbește el cu Klamm, dar e oare adevăratul Klamm ?“ Oare sub aparența înșelătoare a castelului se ascunde vreo esență ? Numitul Klamm are atribute divine : nu poate fi privit („Spuneți-mi, cum de ați putut suporta să-l priviți măcar pe Klamm ?“), nu se poate vorbi cu el („Niciodată nu a vorbit el personal cu cineva din sat“), își mediază contactul cu lumea prin curieri, secundanții agrimensorului fiind „trimișii lui Klamm“, iar autoritățile satului, deși nu pot intra în contact cu el, lucrează „în numele lui“ și „în spiritul lui“. Nu e de mirare că „o dată birtășița îl comparase pe Klamm cu un vultur“ — știut fiind că văzduhul este, în lumea simbolurilor, transcendent —, căci într-adevăr Klamm pare să fie însăși divinitatea. Și totuși, alteori nu arată a fi decît unul dintre funcționarii mai mari ai castelului ; există și alții, înzestrați cu aceleași atribute — cum ar fi Sordini și Sortini. Poate fi confundat cu alții, iar înfățișarea lui este schimbătoare : „Se pare că arată cu totul altfel cînd sosește în sat, și altfel cînd îl părăsește, altfel înainte de a fi băut bere, și altfel după ce a băut, altfel cînd e treaz, și altfel cînd doarme, altfel cînd e singur, și altfel în convorbire și, ceea ce e ușor de înțeles, după toate astea, cu totul altfel sus, la castel.“ Un asemenea cameleonism, lipsit de motivația care-l făcea pe Dumnezeu să se prefacă în cerșetor ca să-l pună la încercare pe Ivan,

Scanned with OKEN Scanner

îl coboară pe Klamm din înălțimea metafizică a sensului simbolic în jocul carnavalesc al textului. Primarul, reprezentant al castelului în sat, nu poate verifica autenticitatea mesajelor scrise ale lui Klamm. Castelul dispune de mijloace de comunicare cu satul — telefoanele — , dar ele nu transmit decît zgomote cărora nu li se poate atribui sens. Trăsurile ce pornesc cu funcționarii dinspre castel către sat, departe de a urma un drum unic și drept, descriu un desen ciudat, de neînțeles și schimbător, ale cărui reguli nu pot fi descifrate : „...sînt mai multe intrări în castel. O dată e la modă una, atunci cei mai mulți trec pe acolo, altă dată alta, atunci toți se îngrămădesc acolo. După ce reguli are loc această schimbare, nu s-a descoperit încă. Într-o zi, la opt dimineața, toți trec pe o șosea, o jumătate de oră mai tîrziu iarăși toți pe altă șosea, zece minute după aceea pe o a treia, peste o jumătate de oră iarăși pe cea dintîi, pentru ca apoi circulația să se mențină acolo toată ziua, dar în fiecare clipă există posibilitatea unei schimbări.“ În mod asemănător, actele redactate în sat și prezentate funcționarilor spre control sînt deplasate pe traiectorii imprevizibile de către servitor și, mai mult, ele par inutile de vreme ce unele sînt rupte fără a fi fost citite, la întîmplare.

În sfîrșit, secundanții agrimensorului, ca trimiși ai lui Klamm, ar fi semne simbolice. Dar tot ei, mai mult decît oricare alt personaj, sînt — prin însușirile și acțiunile lor — focare active ale dinamismului textual. În primul rînd, ca două rime, sau ca două răsfrîngeri reciproce în text, ei sînt identici și diferiți : „Cum să vă deosebesc ? Vă deosebiți doar prin nume, încolo semănați ca — se poticni, apoi continuă spunînd fără să vrea — încolo semănați ca doi șerpi.“ Șerpi am mai întîlnit la Hoffmann unde mișcările lor desenau... texte, iar la Lermontov ori la Ernst Jünger șerpii sînt „scriitori“ pe nisip. Secundanții agrimensorului, deși trimiși de castel, sau pentru că vin de acolo, reprezintă, prin toată făptura lor, refuzul de a transmite vreun mesaj : „...toți trei izbucniră în rîs (...) iar secundanții, în felul lor obișnuit, care voia să însemne multe și nimic, făcut să decline orice răspundere“. Jucăuși, saltimbanci, insistenți, ei se reduc la aparență, nu ascund nici un înțeles.

Scanned with OKEN Scanner

îndeplinind un fel de funcție poetică, atrag în chip irezistibil privirile, stîrnesc un fel de dorință, provoacă reacții paradoxale : „Mă simt silită să mă uit mereu la ei. Cînd ar fi normal să-ți fie necaz pe ei, eu trebuie să rîd, cînd ar trebui să mănînce bătaie, îmi vine să-i mîngăi pe păr.“ Ca orice alcătuire textuală, secundanții se află în continuă transformare, mereu de nerecunoscut. Sclipitori ca niște... semnificanți, par să-și tragă vioiciunea dintr-un fond tulbure, inconștient, de „murdărie și destrăbălare“, de unde și natura lor „contradictorie“. Afară de fondul tulbure, pot fi asemuiți cu Pearl și cu Cătălin.

Constatările de mai sus, adăugate celor ale criticii, îndreptățesc, cred, afirmația că în romanul kafkian transparența simbolului se abureşte, ceea ce face ca vizibil să devină textul însuși. Dacă există și un *dincolo*, nu se mai poate ajunge pînă la el ca în poemul romantic, cititorul fiind cuprins și parcă amețit de reflexele orbitoare ale cărții răsfrînte în sine. Este ceea ce par să spună rîndurile următoare : „Hai, duceți-vă ! Cine știe ce vă așteaptă dincolo, sînt mii de prilejuri aici. Numai că există, ce-i drept, prilejuri oarecum prea colosale pentru a fi folosite ; sînt lucruri care se poticnesc nu de altele, ci numai de ele însele.“ Într-adevăr, Romanul se poticnește de el însuși, în sensul că părțile lui își fac ecou, rămînînd totodată diferite unele de altele.

Așadar, la Kafka se petrece o dublă reflectare : literatura își cuprinde propria teorie, cum s-a văzut în *Procesul*, această teorie fiind vechiul sens simbolic, vechea meditație despre sine a literaturii, acum atît de indisociabil legată de text încît aproape și-a pierdut statutul simbolic și a devenit parte ce rezumă întregul, punere în abis ; în al doilea rînd, textul se oglindește pe sine în înțelesul că fragmentele lui își fac ecou, se „simbolizează“ reciproc, situație literară specifică modernității, asupra căreia insistă capitolul următor.

Desigur, față de marea densitate artistică și existențială a romanelor lui Kafka, o lectură ca cea de mai sus este supărător de limitativă. Recunoașterea — tardivă și inutilă — a acestei evidențe prilejuiește măcar o spe-

Scanned with OKEN Scanner

cificare necesară ; cartea de față nu se ocupă de textul modern în totalitatea lui, ci numai de acele aspecte care provin din transformarea simbolului romantic. Nu ține seama, îndeosebi, de înnoirile petrecute prin transformarea romanului realist.

Aceeași precizare se impune și în legătură cu romantismul. Lucrarea nu-l consideră în multitudinea manifestărilor sale, adesea mult diferite de cele pe care le-am observat ; ea a avut în vedere numai latura simbolică a romantismului și universul imaginar produs de simbol.

Scanned with OKEN Scanner

De la simbolul romantic la metafora textuală

Reflex al procesului literar, simbolul întors către sine reapare în secolul nostru nu numai în scrieri neoromantice ci și, chiar cu tendințe inflaționiste, în opere hotărît moderne, de exemplu în *noul roman*. S-ar putea analiza astfel, fragmentar sau în întregime, printre altele, *Portrait d'un inconnu* (Nathalie Sarraute), *Dans le labyrinthe* (Alain Robbe-Grillet), *La Vie sur Epsilon* (Claude Ollier), *La prise de Constantinople* (Jean Ricardou), *Archées* (Jacques Henric). Totuși, față de romantici, sînt de observat notabile deosebiri. Dacă la Nathalie Sarraute simbolul se menține deschis, deci cu sens multiplu, dacă la Robbe-Grillet caracterul său deliberat nu este evident, devine neîndoios în alte cazuri că autorii au compus cu bună știință planul secund al operelor lor. Procedînd așa, au reușit să limiteze la una singură interpretările posibile. Au făcut din literatură o meditație asupra literaturii, fără alt sens ascuns. Dar, deoarece — prin definiție — simbolul propune mai multe lecturi, în cazul de față avem de a face cu simboluri retezate sau, mai bine spus, cu alegorii. De aceea, dacă putem fi impresionați de virtuozitatea cu care, uneori de-a lungul întregului roman, scriitorul suprapune două sensuri în același discurs, dacă jocului dintre cele două planuri nu-i lipsește rafinamentul, în schimb răbdarea de a în-

Scanned with OKEN Scanner

veștmînta metaforic concepte teoretice de la o vreme bine cunoscute ne apare, în monotonia ei, ca o fază crepusculară a autoreprezentării textului literar. Închiderea lui în sine ajunge să fie, în ciuda poeticii declarate a unora dintre autori, fugă de materialitatea lumii reale și de bogăția semnificațiilor ei.

Fals roman științifico-fantastic, *La vie sur Epsilon* de Claude Ollier desfășoară o întinsă imagine a textului. Astronautul aflat în primejdie cu prilejul explorării unei planete se vede înconjurat de pînze cețoase a căror descriere, ocupînd aproape tot romanul, aduce în pagină cuvinte și sintagme ca acestea : *metamorfoze, formule aproximative, alterări discrete, cazuri, legi de compunere și dispersare, lacune, fisuri, serii frînte, răsturnate, transpuse într-un registru nedefinit, totalitatea combinațiilor posibile, semne, pulverulență, clivaj, frontieră bruscă, neexplicată, structuri instabile, prăbușirea dogmei despre fixitatea hotarelor, cîmp de incertitudini, lume nouă de nedeterminări, oscilații, disocieri, mișcare ce dislocă, ecou, desfătare, derivă, textură fibroasă, mii de traiectorii încrucișate, game discontinue, curbe complicate, spirală imprevizibilă, distrugerea oricărui sentiment de continuitate în mișcări.* Este limpede că autorul i-a citit pe semioticieni. În loc să mai dea de gîndit teoriei, romanul s-a atîrnat la remorca unei teorii. O replică involuntar ironică a unui personaj din *Les lieux-dits* de Jean Ricardou îi situează destul de bine noul statut : „...povestirea ta se întîlnea prea adesea cu preocupările mele pentru ca ea să nu fi fost construită, în cele mai mici amănunte, pe temeiul propriilor mele cercetări".

Uneori, același Ricardou, spre a evita simplismul alegoriei, aduce pur și simplu în discuție explicită literatura, tratîndu-și totodată ludic propria dezbatere, ca să nu alunece, de rîndul acesta, către eseu. Dezbaterea teoretică devine „personaj", element al ficțiunii. Astfel, Ricardou nu se ferește să se ocupe de însușirea limbajului de a genera substanță literară, de „această teorie care concepe universul ca pe o inferență a limbajului : cuvîntul Belcroix produce cruci". Departe de a fi un pretext ori simpla ilustrare a unei idei, cuvîntul Belcroix

Scanned with OKEN Scanner

este un nod al ficțiunii și un generator al textului în cartea lui Ricardou.

În chip asemănător procedează romancierul și cu privire la sensul simbolic. Nu-l elimină, dar își face o plăcere din dezvăluirea lui. De exemplu, decodifică numele personajelor, lămurind că Epsilon este *l'espion*, Crucis poate fi citit franțuzește Delacroix, genitivului latin corespunzîndu-i cel francez, iar calității de pictor a lui Delacroix răspunzîndu-i ocupația personajului Crucis. Numele acestuia mai poate fi citit Circus pentru că-i plac giumbușlucurile circărești etc. Desigur, procedeul lui Ricardou este manierist și prețios — nu lipsit de un farmec livresc, totuși —, dar și greu de situat. El pare caracteristic pentru tendința de anulare a simbolului prin deconspirarea sensurilor lui. Pe de altă parte, jocuri ca cele de mai sus sînt mai mult de natura metaforei textuale decît simbolice : cuvintele se oglindesc reciproc, iar sensurile lor nu sînt atît ascunse și apoi demascate, cît produse de oglindiri. Ele nici nu mai trimit, ca adevăratul simbol, către un orizont semantic vast, aparținînd unei colectivități, ci sînt semnificative doar în roman.

Oricum, rezultă încercarea de subminare a simbolului. Tendința corespunde — și ea — unei teorii, celei semiotice care se vrea în primul rînd una a textului ce năzuiește să nu admită dincolo de el prezența unui sens ascuns : „Text, spune Roland Barthes, înseamnă țesătură ; dar în timp ce pînă acum s-a luat întotdeauna țesătura drept un produs, un văl deja terminat, în spatele căruia stă, mai mult sau mai puțin ascuns, sensul (adevărul), noi accentuăm acum, în țesătură, ideea generativă că textul se face, se lucrează printr-o împletire neîntreruptă“ [1].

Ar fi, însă, greșit să se creadă că literatura modernă presupune, simplu, înlocuirea structurii simbolice. Textul a provenit din transformarea literaturii anterioare, adică — între altele — și din transformarea simbolului romantic. După cum Balzac se cuprinde — negat — în

[1] Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Editions du Seuil, 1973.

Scanned with OKEN Scanner

Proust, și simbolul se cuprinde — negat — în text. Reflectarea simbolică n-a încetat, dar s-a modificat în mod considerabil prin aceea că nu se mai petrece între operă și ceea ce se află *dincolo* de ea, ci a devenit intratextuală, producîndu-se, imanent, între suprafețe reciproc reflectate.

Un prim procedeu, constînd dintr-o simplă mișcare de translație, a făcut ca oglinda și oglinditul să nu se mai afle în planuri diferite, ca în poemul romantic unde suprafața poemului, cu sensul său imediat, reflectă un sens de adîncime, iar acesta, printr-una dintre ipostazele sale, poate fi o reflecție asupra literaturii. În urma mișcării amintite, survine o oglindire de sine a textului, adică se produce reflectarea frontală a întregului într-o parte a sa, prin procedeul numit *mise en abyme* (punere în abis). Denumirea, dată de Gide, e semnificativă mai mult pentru originea procedeului decît pentru realitatea lui. Semnalează filiația dintre simbol și „punerea în abis", dar poate deruta, pentru că sugerează o stratificare în suprafață și adîncime, deși denumește de fapt raportul de pe același plan dintre fragment și întreg. De curînd, Jean Ricardou a atras atenția asupra descrierii procedeului, cu aproape treizeci de ani înaintea lui Gide, de către Victor Hugo în *William Shakespeare* (1864). Hugo subliniază apariția în repetate rînduri la Shakespeare a „unei a doua acțiuni, care traversează drama și o reflectă în mic"[1]. În termeni limpezi, poetul definește foarte bine punerea în abis : „Ideea bifurcată, ideea făcîndu-și ecou ei însăși, o dramă mai mică ce copiază și i se alătură celei principale, acțiunea purtîndu-și satelitul, adică o acțiune mai restrînsă decît cea căreia îi seamănă."

La rîndul său, André Gide, dînd exemple din istoria picturii și a literaturii *(Hamlet, Wilhelm Meister, Prăbușirea casei Usher)*, redefinește procedeul în jurnalul său din 1893, îl denumește și, totodată, își declară adeziunea : „Îmi place destul de mult ca într-o operă de artă să se regăsească astfel transpus, la scara personajelor,

---

[1] Victor Hugo, apud Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Editions du Seuil, 1973.

însuși subiectul acestei opere. E tot ce poate lumina mai bine și stabili mai sigur proporțiile ansamblului“ [1]

În vremea noastră, principalul teoretician al *punerii în abis* este Jean Ricardou [2]. El o descoperă atît la contemporani cît și la autori din trecut. Pe urmele lui, se poate arăta că la scriitorii comentați în lucrarea de față reflectarea nu se petrece doar între planul imediat și cel secund, că uneori ea își trimite razele și orizontal. Astfel, la Hoffmann, în *Urciorul de aur* manuscrisele copiate de Anselmus cuprind aventura prințului Phosphorus care o dublează în mic pe cea a studentului, iar în *Elixirele diavolului* manuscrisul bătrînului pictor strînge ca într-un focar firele existenței lui Medardus. Edgar Poe își începe romanul despre Gordon Pym printr-o prefigurare succintă a desfășurării lui ulterioare. După o petrecere, doi adolescenți pornesc într-o plimbare *pe mare*. Sînt *fără cîrmaci*, întrucît acela dintre ei care știe să navigheze s-a îmbătat. *Naufragiază*. Unul *își pierde cunoștința* și îl *acoperă vîrtejul apei*. Toate acestea se vor repeta mai tîrziu la scara unei călătorii adevărate. Cu alte cuvinte, fragmentul „simbolizează“ romanul. Pe de altă parte, prin oglindire de data aceasta verticală, între suprafață și adîncime, atît fragmentul cît și întregul sugerează evoluția scriitorului sau a cititorului în spațiul textual. Urmează apoi a doua *punere în abis*, mai naivă, mai transparentă, din nou premonitorie : „În visele mele vedeam doar *naufragii* și *foamete*, moarte sau *sclavie printre sălbatici*, o viață tîrîtă în chin și lacrimi pe vreo *stîncă cenușie* și stearpă, din mijlocul unui *ocean necunoscut*, unde nimeni nu poate ajunge.“

Prin numărul lor mare, răsfrîngerile între părți la Hawthorne și la Melville sînt mai curînd *metafore textuale* decît *puneri în abis*. Totuși, Howard P. Vincent observă una în *Moby Dick* : tabloul de pe peretele hanului din Nantuckett unde trage Ishmael înainte de îmbarcare oferă „un comentariu, un rezumat al lui *Moby*

[1] André Gide, *Jurnal. Pagini alese*, prefață, traducere și note de Savin Bratu, Editura Univers, 1970.

[2] Mai recent a apărut *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme* (Editions du Seuil, 1977), de Lucien Dällenbach.

Scanned with OKEN Scanner

Dick“ ; tabloul „descrie cartea pe care a scris-o Ishmael și al cărei subiect este balena“.

Punerea în abis nu se istovește o dată cu romantismul. Dimpotrivă, după ce trece prin releul *Falsificatorilor de bani* și al *Căutării timpului pierdut*, proliferează în *noul roman*. Exemplele sînt ușor de găsit.

În romanul lui Michel Butor *Passage de Milan*, patru serii de personaje sînt dispuse la patru etaje ale unui imobil, iar la al cincilea locuiește un pictor, Martin de Vere. Iată ce se spune despre un tablou al acestui pictor „de sticlă“, prin transparența căruia putem vedea întregul roman : „Martin de Vere arată un panou pe fond foarte deschis, unde mici patrate asemănătoare cu notele gregoriene se organizează pe patru linii sinuase.“ Artistul explică : „Voiam ca un ciment din ce în ce mai trainic să lege toate aceste elemente. Curînd, liniile s-au încrucișat, am multiplicat formele de bază, am inventat legi de întîlnire.“ Într-adevăr, de la un moment dat cele patru serii de personaje încep să se întrepătrundă. Ca și romancierul, personajul pictor ocupă o poziție de unde are o vedere de ansamblu. Ca acesta, organizează structuri. De remarcat că descrierea lui, făcută în termeni de succesiune temporală, s-ar potrivi mai mult cu prezentarea unui roman decît cu aceea a unui tablou.

La mise en scène de Claude Ollier povestește istoria căutării semnelor unei crime presupuse, anchetă condusă de erou într-un ținut care-i este necunoscut, unde totul i se pare straniu, răuvoitor. O amenințare surdă și incertă îl învăluie și îi provoacă o neliniște crescîndă. În cele din urmă, el va părăsi locul anchetei fără a fi obținut lămuriri decisive și fără ca primejdia să se fi precizat. Or, în primul capitol, același personaj se află într-o cameră de hotel unde i se pare că-l pîndesc primejdii grave din întuneric și unde caută zadarnic șerpi și scorpioni. De fapt, nimic nu se petrece, iar călătorul părăsește încăperea în zori nedumerit.

Față de romantism, se observă în cele două exemple evoluția dinspre *punerea în abis mimetică* înspre una căreia i s-ar putea spune *omologică*. Între mica aventură pe mare a celor doi tineri din *Gordon Pym* și teritura lor experiență ulterioară asemănările sînt incontes-

Scanned with OKEN Scanner

tabile. În *Passage de Milan*, tabloul pictorului de Vere imită încă, fără îndoială, dar nu — ca în *Moby Dick* — imaginea romanului, ci doar structura lui. În *La mise en scène*, relația structurală dintre fragment și întreg poate rămîne neobservată; descoperirea ei presupune o atitudine activă față de text.

Obligînd la o lectură atentă în vederea stabilirii unei răsfrîngeri la prima vedere inexistente, *punerea în abis omologică* are, desigur, mai multe resurse moderne decît cea mimetică. Pe de altă parte, ambele variante sînt relativ simple și statice, deoarece instituie o singură răsfrîngere între doar două fețe reflectante și deoarece dintre cele două una ocupă, atît ca extindere cît și ca semnificație, un loc mai însemnat. Chiar dacă în plan simbolic prințul Phosphorus este mai important decît studentul Anselmus, în acela al desfășurării basmului istoria celui dintîi nu face decît s-o explice și s-o completeze pe cealaltă.

Ierarhia dispare și activitatea crește atunci cînd, prin *metafora textuală*, oglinzile se sparg în nenumărate cioburi reflectante și împrăștie în întreaga operă o multiplă răsfrîngere între părți. Deoarece metafora textuală — ori structurală, cum o numește Ricardou — produce un număr mai mare de relații, nu cred că soții Caminade au dreptate cînd spun că *punerea în abis* ar fi superioară ca „extensie-concentrare a metaforei structurale“ [1], decît acolo unde cea din urmă funcționează marginal și izolat. Reflectîndu-se multiplu prin „efectul unor oglinzi acționînd peste tot înăuntrul ei“ [2], opera care-i atribuie metaforei textuale un rol important se produce pe sine înaintînd din reflex în reflex.

Metaforic și echivoc — căci se referea la acele aspecte ale lumii despre care credea că sînt semne ale metafizicului —, Baudelaire vestea metafora textuală în sonetul *Correspondances*. El observa cum în „pădurea“

---

[1] Pierre și Madeleine Caminade, *Métaphore et Nouveau Roman*, în culegerea de comunicări *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, vol. I, Union générale d'éditions, 1972.

[2] Jean Ricardou, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Editions du Seuil, 1971.

Scanned with OKEN Scanner

lumii : „Parfum, culoare, sunet se-ngînă și-și răspund". De fapt, poetul socotea că „pămîntul și spectacolele lui" pot fi închipuite ca „un corespondent al Cerului". Pornea de la o idee a lui Swedenborg : „...lucrurile naturale sînt reprezentări ale celor spirituale". Dar tot „Swedenborg (îl) învățase (...) că totul, formă, mișcare, număr, culoare, parfum, în spiritual *ca și în natural,* este semnificativ, reciproc, convers, corespondent" [1]. Prin urmare, pentru că nu concepea transcendentalul ca pe o unitate globală, ci îl analiza, Baudelaire i-a conferit și lumii materiale — prin răsfrîngere verticală — aceeași proprietate, pregătind astfel vremea cînd textul poetic avea să fie înțeles ca mănunchi de relații reciproce. Fapt important pentru specificarea textualității, Baudelaire stabilea corespunderi între diferențe, un parfum părîndu-i-se a fi verde, ori comparabil cu carnea unui copil.

Teoria explicită a reflectărilor intratextuale apare la Mallarmé : „Opera pură implică dispariția elocutorie a poetului care cedează inițiativa cuvintelor, mobilizate prin ciocnirea inegalității lor ; ele se aprind de *reflexe reciproce,* ca o virtuală dîră de focuri pe pietre prețioase, înlocuind respirația perceptibilă în vechiul suflu liric, sau conducerea personală entuziastă a frazei" [2]. Așadar, Mallarmé concepea reflectarea intratextuală ca pe o modalitate poetică ce a luat locul „vechiului suflu liric", adică romantismului. Însă formularea poetului păstrează o anumită prețiozitate parnasiană în sclipirea ei cristalizată și în eliminarea totală a factorului subiectiv.

Aceeași teorie, nici astăzi lipsită de reminiscențe „parnasiene", se enunță frecvent și determină, într-o măsură aproape obositoare, o parte a literaturii, mai cu seamă după 1960. Luîndu-și exemple și din trecut, poetica actuală franceză se vrea în primul rînd una a *textului,* definit îndeosebi prin multipla interrelație dintre părți. Astfel, Michel Mansuy afirmă că „lumea Noului Roman

---

[1] Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes, Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains,* Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1968.

[2] Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes,* Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1970.

Scanned with OKEN Scanner

este aceea a mirajelor și a jocurilor de oglinzi“ [1], iar Jean Ricardou constată că în *noul roman* povestirea se arată „de o mie de ori“ pe ea însăși.

Dacă reluăm cursul perioadei studiate pentru a căuta, în aceleași opere, metafore textuale, vor fi de observat numeroase răsfrîngeri interne la Hoffmann. Am subliniat fenomenul cînd am analizat opoziția dintre tărîmul arhivarului Lindhorst și cel al babei Rauerin în *Urciorul de aur*. Similitudini dublate de deosebiri ierarhizante alcătuiesc relația reciprocă a celor două lumi. Cîte un personaj cu însușiri miraculoase în ambele părți, unul fiind totuși mai puternic. Un șarpe uriaș și vîscos dincoace, șerpoaice grațioase dincolo. Păsări croncănitoare în jurul babei Rauerin, zburătoare jucăușe și colorate în casa arhivarului etc. În același fel se opune și se oglindește deformat lumea superioară în cea cotidiană. Cîte o iubită, una terestră, cealaltă pe tărîmul basmului. Directorul Paulmann e un Lindhorst grotesc, Heerbrand un copist lipsit de har în comparație cu Anselmus, punchul de la masa burgheză strivește, pe cînd alcoolul arhivarului înviorează. Dragostea dintre Anselmus și Serpentina se dublează burlesc cu cea dintre registrator și Veronica, fiind la rîndul ei un reflex al celei dintre salamandră și șerpoaică.

De asemenea, în *Elixirele diavolului* dedublările nu contenesc. Medardus își află un dublu în călugărul nebun, dar și în contele Victorin, iar ecoul narațiunii principale răsună în alte istorii trecute, încît la un moment dat cititorul nu mai poate ieși din învălmășirea lor. La fel, pictorul veghează asupra lui Medardus cînd binevoitor, cînd malefic ; Aurelia poate fi sfînta Rozalia într-un tablou de altar, însă și un chip ușuratic pe o carte de joc ; numelui Schönfeld îi corespunde varianta Belcampo etc.

Se apleacă spre simbol răsfrîngerile dispuse în opoziții și ierarhizate. În schimb, textul se înviorează acolo unde un al treilea termen — un *pharmakon* — subminează opoziția, sau unde aceasta alunecă spre contradic-

[1] Michael Mansuy, *L'imagination dans la Nouveau Roman*, în *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, vol. I.

Scanned with OKEN Scanner

ție. Dacă răsfrîngerile din *Urciorul de aur* sînt totodată subordonări ale unor părți față de altele, cele din *Elixirele diavolului* reprezintă pe alocuri, prin mișcarea nestăvilită a narațiunii, prin ambiguitățile astfel ivite, o infuzie textuală în simbolul romantic.

Jean Ricardou descoperă metafore structurale la Edgar Poe, atît în *Prăbușirea Casei Usher*, cît și în „istoria extraordinară" a lui Auguste Bedloe, începînd cu procedeul anagramatic, justificat de acțiune, al reflectării inversate a două nume — Bedloe și Oldeb — și continuînd cu alte cîteva răsfrîngeri între etapele existenței personajului. Ricardou mai semnalează o metaforă structurală observată de Roman Jakobson : lui *raven* îi corespunde prin „relație sonoră inversă" *(never*, în poemul *The Raven (Corbul)*. Așadar, se manifestă la Edgar Poe o tendință spre reflexul reciproc microstructural, ceea ce-l apropie de Mallarmé și de scriitorii actuali, cu precizarea, totuși, că la el se accentuează astfel unitatea operei și nu înfruntarea dintre părțile ei : autorul atrage atenția asupra identității dintre Oldeb și Bedloe, iar *never* (niciodată) și *raven* contribuie împreună la închegarea atmosferei poemului.

În teoria actuală se insistă mult asupra oglindirii de sine ca mod de producere, ca principiu generator : „Textul proliferează pornind de la el însuși : el scrie imitînd ceea ce citește", spune Ricardou. Cu alte cuvinte, un element textual își produce dublul, care la rîndul său se dedublează. În *Litera stacojie* Hawthorne a practicat tocmai autogenerarea prin oglindire internă. Nu numai că în întregul roman se multiplică același element, dar procesul își implică și teoria, căci ce se înmulțește și se reflectă pe sine este o *literă*.

Povestirea *Vama*, un fel de prefață a *Literei stacojii*, cuprinde o primă mărturie despre fertilitatea procedeului. Naratorul găsește într-un pachet vechi o literă brodată pe stofă. Vede în ea un simbol stăruitor, dar obscur și care iscă, pentru că nu se lasă înțeles, o febră a căutării. Într-adevăr, atunci cînd simbolul nu poate fi descifrat, el devine stimulul unei cercetări sau — dacă cercetarea nu izbutește — al unei rătăciri, adică al mișcării în text. Alături de literă se mai află în pachet și un ma-

Scanned with OKEN Scanner

nuscris. Hawthorne nu recurge la artificiul editorului care, chipurile, publică un manuscris găsit, ci declară că acesta i-a servit doar ca punct de pornire, romanul lui fiind expansiunea manuscrisului inițial. Împreună cu litera, manuscrisul — și el, la urma urmelor, un manunchi de litere — alcătuiește generatorul romanului: „Părea că descoperisem aici bazele unei povestiri". Narațiunea începe cînd litera găsită în pachet apare pe pieptul unui personaj. Nu numai că aceeași literă va străbate întreg romanul, dar ea se va și dedubla și transforma în felurite chipuri. Purtată în văzul lumii de Hester Prynne, ascunsă sub sutană de pastor, reprodusă acuzator pe cer și săpată în piatra funerară, litera stacojie jalonează romanul. În atari condiții, și titlul poate fi socotit semnificativ, căci el oglindește textul, care-l oglindește la rîndul său. Cu puțină exagerare, s-ar zice că apariția semnului la marginea cărții, în titlu, dar și înaintea ei, în *Vama* sugerează deloc romantic că opera n-are Origine, unică și sfîntă, că nu-i decît o vamă, un loc obligatoriu de trecere al neîntreruptei literaturi.

În carte, mica Pearl — „...ea însăși literă stacojie" — împletește un semn vegetal. Purtătoare de literă, Hester o și produce, de vreme ce a născut-o pe Pearl, iar rochiile croite de ea sînt în mod vădit dezvoltări ale aceluiași semn. Cum pădurea lui Hawthorne germinează năvalnic, fără cărări salvatoare, textual, vom înțelege că tot o țesătură — tot scriere și tot vegetație — închipuie și decorația din casa guvernatorului, păstrată cu imprudență pe pereți. Avem sentimentul că pădurea a invadat casa guvernatorului, amenințînd ordinea în chiar locul ei cel mai reprezentativ. În mod firesc, ea stîrnește vioiciunea jucăușă a lui Pearl: „La vederea acestei minunate clădiri, Pearl se apucă să salte și să joace..." Prin urmare, un ansamblu interrelațional de variante și dezvoltări ale elementului minimal — litera — alcătuiește textul. Romanul se produce prin oglindirea de sine a semnificantului, sugerată — parcă — de reproducerea repetată a chipului lui Pearl în ochiuri de apă.

Despre Pearl se poate vorbi ca despre un personaj ce se smulge dintr-o carte romantică și devine un fel de emblemă premonitorie a textului modern. De aceea, mi

Scanned with OKEN Scanner

se pare semnificativ să observ o evoluție inversă — dinspre modernitate spre romantism —, dublată de o alta, tot simbolică — dinspre viața de toate zilele către imaginar —, la un stîlp al romantismului : Novalis. Mai exact, mă refer la Sophie von Kühn, logodnica de treisprezece ani a lui Novalis, un spiriduș ca și Pearl, copil zburdalnic care, tot țopăind încoace și încolo, s-a înălțat într-o zi atît de sus către cer încît n-a mai coborît.

Că astfel, plină de grație și de capricii era Sophie, aflăm din jurnalul lui Novalis. Știm că, aidoma lui Pearl, se juca și ea *rece și zburdalnic* cu tatăl ei. Nu credea nici ea în viața viitoare. Credea, în schimb, în reîncarnare, adică în trecerea trupurilor dintr-unul într-altul, fără sfîrșit. Dorința ei era să-i vadă pe toți împrejurul ei bine dispuși și, mai cu seamă, voia să le placă tuturor. Deloc zgîrcită cu sine, se cheltuia frenetic, jucînd tot timpul pe o nevăzută scenă, unde-i folosea din plin „talentul de a imita“ și mai ales cel deosebit „de a se preface, însușirea de a se ascunde“. Era, prin urmare, o prezență cu margini tremurătoare, gata oricînd să-și schimbe masca sub care foarte probabil — cum li se întîmplă fetelor la vîrsta aceea — nu se ascundea nimic. Presupunere întărită de Novalis cînd spune despre *rigida și flexibila* Sophie că deși, fără îndoială, „este ceva“, ea „nu vrea să fie nimic“. De rîndul acesta ar putea fi comparată cu Bartleby și al său „Prefer să nu...“, dacă Sophie n-ar fi pur și simplu întruchiparea desăvîrșită a adolescenței, cînd pîlpîie în fete tot farmecul și tot misterul incertitudinii, cînd ele pot deveni orice, dar nu sînt încă nimic. Însă, chiar și fără comparații livrești, tocmai pentru că în mișcarea ei necontenită și jucăușă Sophie este un veșnic început, unul care nu va înțepeni niciodată în „vinovăția“ făcutului, tocmai de aceea, deci, seamănă atît de bine, cum semăna și Pearl, cu un... text.

Numai că, în vreme ce Pearl, dispărînd, pleca într-o lume necunoscută unde, totuși, lucrurile păreau să nu se schimbe prea mult, Sophie, murind, pornește către cea în care iluzia romantică vedea un liman. Novalis nu scapă prilejul — trist — de a preface imaginea fetei pe potriva propriilor sale năzuințe. În amintirea lui, ea, ne spune Dilthey, „și-a pierdut curînd toate trăsăturile in-

Scanned with OKEN Scanner

dividuale, legate de relații pămînteşti“ [1]. Din toată vioiciunea încîntătoare şi puțin de speriat a fetiței nu mai rămîne nimic. Ea dobîndeşte acum o *feminitate supraterestră* şi devine, într-un paradis sperat, un fel de Beatrice spre comuniunea cu care, de aici înainte, viața lui Novalis nu va mai fi decît un — scurt — popas. Pînă şi înfățişarea lui simbolizează, parcă, de la o vreme, această *anabază:* „S-a schimbat în mod vizibil, observă Friedrich Schlegel, fața i s-a lungit, s-ar zice că se ridică de pe tărîmul pămîntesc, asemenea miresei din Corint.“

Mi se pare, aşadar, că transformarea postumă, în zorii romantismului, a Sophiei von Kühn — transformare dublată, prin răsfrîngere metaforică, de chipul poetului — este, deoarece toți romanticii vor transforma lumea reală şi procesul artistic în reflex simbolic al propriilor idealuri, imaginea concentrată a relației romantice dintre text şi simbol.

La Melville, *Moby Dick* dă prilejul unor observații asemănătoare. Principiul corespondențelor stăruie de-a lungul întregului roman, însă implicațiile lor moderne se estompează fiindcă nici aici potrivirile nu se stabilesc între termeni egali. Conversația ritualizată prin picături de sînge, în urma căreia Ishmael şi Queequeg devin frați de cruce, anunță „conversațiile“ sîngeroase de pe ocean. Achab se consumă din dorința de a ucide balena, aşa cum balenele ard în propriul lor ulei. Achab rămîne liniştit în vălmăşagul beției marinarilor, iar în centrul învîrtejirii balenelor există un punct de liniște. Căpitanul oferă un galben al statului Ecuador celui care va zări leviatanul, pentru că Moby Dick i-a smuls piciorul în zona ecuatorială. Un vas alb şi scris cu „dungi închise, ruginii“ navighează în tăcere şi lasă în urma lui un sentiment de groază celor de pe *Pequod*, aşa cum îi va îngrozi mai tîrziu albul, tot scris, al lui Moby Dick.

Exemplele s-ar putea înmulți. De fiecare dată analogia uneşte termeni inegali. În vîrful şirului de semnificanți se situează Moby Dick. De aceea, pentru a sublinia

---

[1] Wilhelm Dilthey, *Trăire şi poezie*, în rom. de Elena Andrei şi I. M. Ştefan, Editura Univers, 1977.

Scanned with OKEN Scanner

și mai apăsat că leviatanul conduce tot jocul, pînă și cîrma lui *Pequod* și proteza lui Achab sînt făcute din os de balenă. Aidoma sonetului baudelairian, cartea lui Melville se construiește pe principiul dublei corespondențe. Una orizontală, a potrivirilor dintre semnificanți, și una verticală care-i ierarhizează. Prin cea din urmă, *Moby Dick* face parte din romantism. Romanul poate fi străbătut în așa fel încît să apară cu pregnanță ideile de ierarhie, divinitate, altă lume, aparență și esență etc. Oceanul față de uscat, negrii față de albi, Achab față de marinari, Moby Dick față de Achab sînt — pe scara corespondenței verticale — de natură superioară. În schimb, corespondența orizontală pregătește o poetică nouă, conformă unei logici implicînd diferența, relaționarea multiplă, contradicția, abolirea centrului etc. Totuși, deși premerge romanului modern, *Moby Dick* nu disemnează destul de mult diferențele pentru a-l împiedica pe cititor ca — sub influența oglindirii verticale și printr-o ușoară închidere a unghiului lecturii — să le proiecteze romantic în zarea mirajului și să reducă din nou contradicția la opoziție.

Abia Mallarmé, după ce a suprimat corespondența ierarhizantă dintre planuri, a făcut ca poezia să „se reflecte în toate felurile". Un singur exemplu : în *Lecture inverse d'un sonnet nul*, Claude Abastado a enumerat „grupuri de sunete simetrice reflectîndu-se (REve / vespERal ; abOLI / bIbeLOt ; INa / NIté ; oublI Fermé / Fixe)" și întîlniri fonetice IAMpadoPHORE / AMPHORE ; LEUR OnYX / pLEURs AU stYX ; PHENIX / FEU contre une NIXE)" [1]. Totuși, și Mallarmé, aflînd că între două oglinzi puse față în față, dacă ele nu captează sursa de lumină, se face întuneric, a dat puțin înapoi dinspre cerneală, inconștient și hazard către foaia albă, lumină și spirit.

În secolul nostru, procedeul nu va aștepta apariția *noului roman* pentru a fi continuat. Atunci cînd, în *Zgomotul și furia*, Faulkner va numi cu același nume două personaje, el va realiza un reflex reciproc și, prin acea-

[1] Claude Abastado, *Lecture inverse d'un sonnet nul*, „Littérature", 6/1972.

Scanned with OKEN Scanner

sta, derutarea cititorului, adică abaterea lui de la linearitate, angajarea lui într-un vîrtej, atragerea lui în text. La Joyce, în *Finnegan's Wake*, în așa-numitele cuvinte-valiză, oglindirea e în primul rînd productivă, fiecare cuvînt condensînd mai multe altele și fiind deschis spre noi asociații întemeiate pe asemănare, deci pe reflexul dintre ele. De fapt, procedeul a fost folosit mai întîi de Lewis Carroll, îndeosebi în cunoscutul poem *Iabberwocky* cuprins în *Peripețiile Alisei în lumea oglinzii*. Pentru cuvîntul *frumious*, de exemplu, traducătoarea propune în românește echivalentul *frumoaznicul*, făcînd să-și răspundă *frumos* și *groaznic*. Cînd Joyce îl formează pe *slipping*, el combină pe *sleep* (somn) cu *slip* (alunecare), obținînd o reflectare sonoră și o completare semantică. Alteori, scriitorul construiește unități tensionate : cuvîntul *jungfraud* adună diferențe — muntele Jungfrau, tînăr *(young)*, fraudă *(fraud)*, femeie tînără —, mergînd pînă la contrazicerea care-i desparte pe psihanaliștii Jung și Freud. De aceea, deoarece reunește pînă la nivelul limbii principiul contradicției menținute cu cel al reflectării reciproce, nu există teren mai propice pentru cunoașterea specificului textual decît romanul lui Joyce.

În Franța, Proust își apropie personajele prin ecouri onomastice (gilBERTe — alBERTine — roBERT, sau GilbERTe — GUERmanTEs), însă cu un rezultat mai apropiat de simbol decît de text, căci în timp ce la Faulkner similaritatea ascunde diferență, Proust pare să simbolizeze legăturile de afecțiune ale naratorului, într-un caz, și ascensiunea socială a Gilbertei, în al doilea. Tot așa, la V. Voiculescu nume consonante — Amin și Aliman — îi semnalează pe cei în stare să viețuiască în vîltoarea apei. Asemănător, dar și diferit, stau lucrurile la Eminescu unde în seria Călin — Cătălin — Cătălina se cuprinde, parcă, numele generic al iubirii. Tulbură potrivirea de nume din *Luceafărul*, deoarece s-ar putea crede că cei doi tineri sînt frați, ceea ce — după datele ficțiunii — n-ar fi imposibil. Cătălin, paj îngăduit la curte în ciuda condiției lui de bastard, ar putea fi copil din flori al împăratului și atunci, dintr-odată, înmiresmata idilă ar lăsa să se întrevadă trama unei teribile

Scanned with OKEN Scanner

drame a incestului. Semnul și sensul de adîncime s-ar contrazice, nu și-ar corespunde, încît ne-am afla în prezența unui loc nu simbolic, ci textual.

Terenul de predilecție al metaforei textuale este, în literatura actuală, *noul roman* și îndeosebi faza lui mai recentă, *noul nou roman*. Cînd s-au reunit în 1971 la Cerisy-la-Salle, atît membrii grupului cît și comentatorii lor au stăruit mai cu seamă asupra nenumăratelor oglindiri. La fel a procedat ulterior Jean Ricardou în *Le Nouveau Roman*, aproape lăsînd să se înțeleagă că totul în operele sale și ale colegilor săi se reduce la practicarea diversă și generalizată a metaforei textuale. N-ar avea rost să reiau exemplele și nici măcar să adaug altele. Sînt prea frecvente pentru ca găsirea lor să mai însemne ceva. Dau numai unul, în treacăt însă din literatura noastră, înainte de a face cîteva observații generale. În capitolul *Marea Roșie* din *Vînătoarea regală*, de D. R. Popescu, la un moment dat naratorul se află pe locul din față al unui automobil, lîngă șofer. Pe bancheta din spate sînt două femei stranii care, nu se știe de ce, fac să alunece un *șarpe* către narator. Peste un număr de pagini, acesta se află din nou pe locul din față al unui automobil; în spatele lui doi bărbați spun vorbe stranii și fumează „ca niște șerpi".

(Găsesc nimerit prilejul să adaug o punere în abis din *Enigma Otiliei*. Este prima întîlnire dintre Otilia și Felix:

„Fata, subțiratică, îmbrăcată într-o rochie foarte largă pe poale, dar strînsă tare la mijloc și cu o mare coleretă de dantelă pe umeri, îi întinse cu franchețe un braț gol și delicat. Felix îi strînse mîna și avu o clipă impulsiunea de a i-o săruta, însă fata i-o trase cu mult înainte de a lua o decizie și i-o trecu sub brațul stîng."

Se prefigurează aici un motiv însemnat al întregului roman. Felix se va simți atras de Otilia, dar va ezita, nu se va decide, iar fata, directă însă și delicată, iute, imaterială, parcă trăind în alt secol, i-o va lua înainte și va face din el doar un camarad.)

Revenind la metafora textuală, trebuie spus că sensul de adîncime nu dispare cu necesitate din ea. Adesea, reflexul reciproc nu poate decît să facă mai dificilă pă-

Scanned with OKEN Scanner

trunderea lecturii pînă la planul simbolic. Din discuțiile de la Cerisy au reieșit situări diferite în această privință. Robbe-Grillet îl suspectează pe Michel Butor că dincolo de textul său s-ar afla tot Dumnezeu. Robert Pinget susține că în cărțile sale se comunică *vocea lui* și nu a *altuia*; el reactualizează astfel concepția romantică despre literatură ca expresie a eului și refuz al alterității. Potrivit lui Pinget, *adevărul său* se găsește „ascuns adînc sub contradicții", idee care reface structura simbolică într-o variantă nouă.

Chiar și atunci cînd e hotărît să suprime simbolul, un *nou romancier* poate avea surpriza de a-l vedea formîndu-se de la sine în scrierile lui. A fost cazul lui Robbe-Grillet care a avut stupoarea să constate că cititorii romanului *În labirint* insistau să descopere un nivel de adîncime al istoriei soldatului rătăcitor prin orașul înzăpezit.

Abstracție făcînd de observația că răsfrîngerea reciprocă mai poate fi dublată de sens simbolic, referindu-ne doar la alcătuirile noi cărora le dă naștere, nu ne aflăm totuși neapărat în plină procesualitate textuală. Asemenea romane se caracterizează de multe ori printr-un fel de mișcare pe loc, în limita contururilor ferme ale unei structuri nemișcate. „Ceea ce lumea cîștigă în soliditate, pierde în libertate creatoare, le reproșează Jean Atler. În locul unui haos mișcător, dinamic, se contemplă un colaj fixat, lustruit, unde anumite elemente își răspund, dar unde ansamblul, înțepenit și de nepătruns, separat la urma urmelor de creatorul său, nu mai are o semnificație referitoare la om [1]".

Față de devenirea ei manieristă, ca și de prea marea ei frecvență, o întrebare firească s-ar referi la oportunitatea de a mai practica metafora textuală. Răspunsul — indirect — al lui Ricardou — el însuși un manierist al procedeului — atrage atenția asupra forței de autocontestare a reflectării de sine: „Suscitînd mereu decalaj și relansare, ea își produce contrariul: metamorfoza a ceea ce se autoreprezintă. Se poate deci propune următorul

---

[1] Jean Alter, *Perspectives et modèles*, în *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, vol. I.

Scanned with OKEN Scanner

principiu paradoxal : mai ales autoreprezentîndu-se se transformă textul“ [1]. Afirmația sugerează un dublu statut al metaforei textuale. Prin una dintre variante, ea înseamnă sens încifrat, concentrare a identității, *același* scăldîndu-se în ceea ce pare a fi *altul*, dar este tot *același*. Cu alte cuvinte, înseamnă un sens simbolic mai aderent la text, mai bine ascuns printre pliurile lui, însă tot sens simbolic. În cealaltă variantă, *același* devine doar punctul de pornire al unei diferențieri, al unei imprevizibile derutări a sensului : *același* se oglindește în *altul* pentru că în el însuși — sub aparența identității — există *altul*. Din autoreprezentare metafora textuală ajunge să fie autoproducere. Dacă în *Le Voyeur* Robbe-Grillet pare numai că refuză să dezvăluie crima personajului, căci de fapt o face cunoscută printr-un joc de oglinzi, dacă în *Labirint* reflexele reciproce contribuie la omogenizarea povestirii, în schimb în *La Maison de rendez-vous* pare numai că avem de-a face cu aceleași personaje, deoarece sub aceleași nume se ascund alte făpturi.

Între cele două modalități deosebirea nu este doar de nuanță. Nu sînt doar variante ale aceluiași tip de literatură. Una se întemeiază pe secret și pe menținerea identității, cealaltă inițiază „rătăcirea“ în text, adică explorarea unui univers. Prima se închide în sine și îl paralizează pe cititor, a doua îl angajează într-o activitate și îi pune întrebări. Prima implică o transformare a structurii simbolului, a doua constituie un demers hotărît în vederea eliminării sensului simbolic.

Însă poate că tocmai aici, în intenția înlocuirii fără rest a simbolului cu textul, se află una din cauzele insatisfacției pe care o simțim la lectura *noilor noi romane*. Dacă simbolul romantic, luat ca atare, invită la un vag al contemplării ce nu răspunde gîndirii ultimului secol, textul radical este, prea adesea, un laț sufocant. Închis între frumoasele sale oglinzi, prin dialogul cărora se produce singur, el riscă să se și citească tot singur. Cîtă deosebire, de exemplu, între substanța grasă din *La route*

---

[1] Jean Ricardou, în *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, vol. II.

Scanned with OKEN Scanner

des Flandres și perfecțiunea stearpă din *Triptyque*, la același Claude Simon ! Eroarea constă în a crede că literatura procedează prin substituiri. Unui lucru i-ar urma (cu totul) altul. De fapt miracolul, în literatură, este că *altul* se descoperă mereu în *același*. Așa că mult mai vie decît cartea pură din care simbolul a fost suprimat va fi aceea în fața căreia vei ezita în a decide dacă este sau nu ceva *anume*. O carte mare va fi întotdeauna măcar implicit ironică în relația ei cu cititorul. Dealtfel, pentru a rămîne în limitele acestui capitol, ironia poate să facă incert și sensul, sau chiar existența, punerii în abis și a metaforei textuale.

Sînt observabile două niveluri ale ironiei în romanul lui Proust. În unele locuri, scriitorul se mulțumește să învăluie sensul care, dincolo de perdeau ironiei, se constituie omogen. Este cazul scenei cînd mama naratorului îi citește acestuia din George Sand. Neatent, copilul scapă unele legături, pe altele le omite cititoarea, voit, cînd cenzurează iubirile eroului din *François le Champi*. Pe de altă parte, un contrast activ se ivește între continuitatea afectivă a glasului ei și discontinuitatea textului astfel fragmentat. Toate acestea sînt date drept semne ale naivității personajelor, însă totodată nevinovatul roman al lui George Sand se transformă într-o operă „stranie", „indefinisabilă", „tulburătoare", neliniștit melancolică, plină de rupturi („lacune") și de asprimi, totuși prelungindu-se muzical și afectiv „într-un ritm uniform care insufla (...) un fel de viață sentimentală și continuă". Prin urmare, fragmentul cuprinde punerea în abis a romanului proustian.

Din învăluitoare și blîndă, ironia poate deveni altă dată scormonitoare. Iată scena vizitei pe care i-o face naratorul, tot copil, unchiului său, om cu moravuri libere și de aceea expulzat din mediul burghez auster. Îl găsește împreună cu o demi-mondenă, a cărei emblemă pare să fie o tabacheră acoperită cu „inscripții străine și aurite". „Ca artiștii", ea își folosește „talentul" ca să aducă „o montură prețioasă și fină în viața grosolană a oamenilor". Vorbind, ea împrumută din limbajul *tatălui naratorului* o frază *nesemnificativă* pe care *o lucrează* „cu delicatețe", dîndu-i o *turnură* „prețioasă" ca o „bi-

Scanned with OKEN Scanner

juterie de artist". În ciuda darurilor ei rare, are „un aer simplu și la locul lui". În preajma ei, pe copil îl cuprinde „incertitudinea", căci nu știe cum să-i zică, „doamnă sau domnișoară". Îl *tulbură* „imoralitatea" ei *mai mult decît dacă ar fi fost vădită*. Invizibilă dar prezentă, imoralitatea este „ca secretul vreunui roman", secret și în același timp „scandal care o făcuse să-și părăsească rudele burgheze pentru a se da întregii lumi și a crește în frumusețe", fiind acum „ca o tînără de familie ce nu aparține nici unei familii".

Cu gîndul la fel de tulburat, nu mă hotărăsc, dar nici nu mă pot împiedica să văd în trăsăturile acestei femei... chipul lui Proust și, oarecum, chipul oricărui artist. Propriile lui ciudățenii și înzestrări, sub o înfățișare de burghez înstărit și monden, se întrevăd, parcă, prin masca ei. De rîndul acesta ironia e scalpel necruțător și dureros care face din punerea în abis un loc textual cu atît mai vertiginos cu cît cititorul ezită în a-l interpreta.

Înrudit cu efectul de ironie obținut de Proust este cel ce se degajă din romanul *Cette voix* (1975), de Robert Pinget. Este vorba despre un manuscris rămas prin moștenire cuiva care încearcă să-l continue pentru a-i da o formă închegată. Se fac reflecții despre manuscris, dar nu se poate ști sigur dacă și în ce măsură ele aparțin întîiului autor, moștenitorului său, ori îi aparțin chiar lui Pinget ; nu se poate ști dacă și în ce măsură ele caracterizează manuscrisul sau romanul despre acest manuscris. „A ști cine vorbește (...) e o întreagă istorie și mă felicit", aflăm. La fel în altă parte, și mai răspicat : „...a ști de ce manuscrisul e plin de indicații bune să-l rătăcească pe cine-l consultă". Răspunsul s-ar putea să fie : „...păcăleală de îți vine greață dar ne place să fim păcăliți".

Prelungind jocul de-a v-ați ascunselea cu cititorul, arătîndu-i statutul cărții fără să-i ofere chei, Pinget îi atrage atenția că din loc în loc „totul reîncepe, vocile nu mai sînt aceleași" și, cam răutăcios, că „toți par a fi pus de la ei ca să încurce lucrurile". Fraze care, la prima vedere, îl fac cunoscut pe personajul scriitor, îl definesc la fel de bine pe Pinget : „...felul ăsta de a nu-și

Scanned with OKEN Scanner

termina niciodată frazele" ; „...imagini familiare îndată înlocuite cu altele și cu altele și cu altele neîncetată mișcare". „Versiune diferită de fiecare dată." „Contradicțiile pe care le găsești peste tot dacă stai să te gîndești."

Deși contradictoriu și divagant, manuscrisul bătrînului, ca și romanul propriu-zis, sînt date ca fiind roadele unor atente elaborări, căci „nu hazardul (...) ci un mecanism subtil și perfect pus la punct funcționa", „cu totul altceva decît țopăieli facile".

Cînd lucrurile par bine stabilite, iar cititorul a înțeles că „dezordinea" a fost savant adusă în scenă, alte secvențe vin să amenințe ironic împăcarea cu sine și cu romanul. Iată cum arată, în lumina oblică a ironiei (autoironiei ?) același roman : „...fleacuri... pedeapsă scrisă... ladă de gunoi... talmeș-balmeș în derivă... toate sclifoselile astea de scriitură pretenție complicație... În fond povestea obișnuită a artistului bătrîn pe care imaginația l-a părăsit și care încearcă să se descurce cu subterfugii formă complicată chinezării... pfui cîtă vanitate în toată priceperea asta...". „...ce idee să scoți la lumină hîrțogăria asta", mai exclamă vocea, greu de identificat, care-l descumpănește pe cititor. Vînător de sens prin definiție, el se angajează cu oarecare neliniște în hățișul acestui roman, hățiș unde riscă, pare-se, să fie el însuși vînat cu săgeți sarcastice. Aproape că se simte ispitit să asculte un ultim îndemn : „Închizînd dosarul strigă să-l ia dracu."

Nu scapă de agresiunea contemporanilor nici ideea de structură, structura fiind — ca secret al operei — strîns legată de simbol. Jean-Pierre Richard spune despre lecturi că sînt „parcursuri personale vizînd degajarea unor structuri și dezvăluirea progresivă a unui sens" [1]. Or, *degajarea* și *dezvăluirea* presupun un neștiut aflat în adîncime, dincolo de text. Așa se explică efortul unor scriitori de a nu mai produce *obiecte, opere, structuri,* de a le desface pe măsură ce se fac, astfel încît ceea ce rămîne să fie doar o activitate, un proces. Roland Bar-

[1] Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne,* Editions du Seuil, 1964.

Scanned with OKEN Scanner

thes merge pînă acolo încît atribuie structura cercetătorilor literaturii și nu realității acesteia : „Dacă aș fi teoretician al literaturii, nu m-aș ocupa deloc de structura operelor, care nu poate exista, în fond, decît în ochiul acestui animal ciudat, metalingvistul, a cărui proprietate fiziologică (dealtfel foarte interesantă) este structura, într-un fel." Reticența criticului față de structură provine tocmai din reticența față de „secret", adică față de sensul simbolic : „Pînă la urmă, există două feluri de fenomene : cele care rezistă privirii (de ordinul «secretului») și cele ce se nasc din privire și nu există decît atît cît sînt privite (de ordinul «spectacolului»). Am ajuns să prefer spectacolul (ficțiunea) structurii [1]." Critic dezinvolt și frivol — la modul superior, ce-i drept —, pe Barthes nu pare să-l deranjeze faptul de a fi afirmat, pe aceeași pagină, că și structura se naște din privire, din cea a metalingvistului.

După cele de mai sus, se poate conchide cu vorbele lui Romul Munteanu referitoare la *noul roman*, în care „sensul *sintagmatic* îl subminează în permanență pe cel *paradigmatic*" [2], subminare traductibilă în termenii acestei cărți ca fiind aceea a simbolului (structurat paradigmatic) de către text.

În sfîrșit, trebuie încă o dată adăugat că literatura modernă este mult prea bogată pentru a fi inclusă, întreagă, în procesul transformării simbolului. Ar însemna, în primul rînd, să se ignore o altă transformare, la fel de importantă : cea a romanului realist, întîmplată de-a lungul unei stăruitoare explorări de sine și, totodată, a unei multiple explorări existențiale, față de care demersul *noilor romancieri* riscă să pară, în calculata lui perfecțiune, un gest parnasian. Ar mai însemna, între altele, să se uite de puternica izbucnire a *vorbirii* în literatura secolului nostru. Misiunea pe care și-au asumat-o numeroși autori a fost și mai este de *a scrie vorbirea*. Or, vorbirea se împacă greu cu procedee de felul metaforei textuale. Pasta ei — mai curînd lavă la un Céline —

---

[1] Roland Barthes, *Par-dessus l'épaule*, „Critique", 318/1973.
[2] Romul Munteanu, *Noul roman francez. Preludii la o poetică a antiromanului*, Editura Univers, 1973.

Scanned with OKEN Scanner

este prea groasă pentru combinații caligrafiate atît de fin. Ea nu întregește textul modern cu *alte trăsături,* ci îi dă modernității *alt curs.* S-ar putea, prin urmare, ca — în ciuda permanenței înfruntării dintre simbolic și semiotic în comunicarea umană — procesul istoric al devenirii textuale a simbolului să se fi încheiat. Dacă, așa cum presupun, o dată cu închiderea lui se va termina și istoria textului de sorginte mallarméană, atunci va deveni limpede că după cum William Wilson n-a mai putut trăi după ce și-a ucis dublul, nici textul nu poate exista în absența simbolului răpus.

Scanned with OKEN Scanner

Simbolul creației în povestirile lui V. Voiculescu

S-ar putea înțelege din desfășurarea cărții că odată cu formarea textului modern ca alcătuire autonomă literatura propriu-zis simbolică ar fi dispărut. În realitate ea continuă să existe. Chiar lăsînd la o parte persistența fragmentară a simbolului, printre pliurile textului, în scrierile înnoitoare, rămîne un mare număr de opere al căror sens simbolic n-a fost neutralizat prin procedee textuale. Cel mult, se observă că uneori sensul de adîncime a încetat să fie esențial, accentul apăsat căzînd acum pe ficțiune. Oricum, departe de a fi epigonice, unele opere simbolice sînt creațiile unor remarcabili scriitori. Se pot interpreta astfel, spre exemplu : *Pînze purpurii*, *Drumul care nu duce nicăieri* (A. I. Grin), *Șeful de gară Fallmerayer* (Joseph Roth), *Jocul cu mărgelele de sticlă* (Hermann Hesse), *Pe falezele de marmură* (Ernst Jünger), *Țărmul Syrtelor* (Julien Gracq), *Thomas l'Obscur* (Maurice Blanchot), *Deșertul tătarilor* (Dino Buzzati). Acestea, ca și altele, bineînțeles, includ o paradigmă de sensuri simbolice, dintre care unul se referă la literatură.

Pentru că spațiul nu îngăduie stăruința asupra lor, găsesc mai nimerit să propun o asemenea lectură referitor la o scriere românească — unele povestiri ale lui V. Voiculescu —, scriere întîmpinată la apariție cu bucuroasă surpriză de către cititori avizați care, însă, au

Scanned with OKEN Scanner

deschis alte perspective critice. Doar la o primă vedere se poate crede că Nicolae Manolescu se gîndește la simbol atunci cînd numește proza lui Voiculescu „literatură despre esența literaturii". În fapt, dacă înțeleg bine, criticul numește așa modul cum povestirile își întrețin procesul narativ ca „exerciții de a crea și a menține mirajul ficțiunii". El nu ia în considerare vreun sens simbolic, de vreme ce adaugă că „nici o semnificație majoră nu ni se dezvăluie prin sugestia sistemului total" [1].

De asemenea, Nicolae Balotă retează din capul locului posibilitatea căutării înțelesului secund, cînd spune despre același prozator : „Imaginile sale nu sînt embleme și simboluri. Ficțiunile nu reprezintă altceva decît prezintă." [2] În pofida avertismentului, voi încerca să găsesc o concepție despre creație, simbolic comunicată, în unele povestiri.

Dacă, adesea, operele simbolice ale veacului nostru pledează — oarecum epigonic — pentru o poetică romantică, la scriitorul român nu va fi vorba de așa ceva. *Apa*, mediu metaforic ambivalent, putînd fi oglindă liniștită a cerului ori, invers, loc agitat al navigației exploratoare, este intens textualizată la Voiculescu. O răscolește *diavolul*, același pe care l-am mai întîlnit, ca „diavol muzician" la Edgar Poe, ca Satan ambiguu și insidios la Baudelaire, sau proteic, ispititor și fertil la Macedonski. Acolo, în apă, diavolul lui Voiculescu este „cel mai amăgitor" și ia „felurite chipuri".

Cine ar vrea să stabilească filiația temei apei, ar căuta-o pentru scriitorul nostru, dată fiind ambianța generală a povestirilor sale, mai curînd în folclor. „În credința folclorică, reamintește Ion Apetroaie în cartea sa despre Voiculescu, apa este elementul primordial ce îl precede pe Dumnezeu." [3]

Conținînd un germene diavolesc, lacul are o falsă aparență de oglindă simbolică („La față se arată curat și

---

[1] Nicolae Manolescu, *Povestirile lui V. Voiculescu*, „Luceafărul", 2, (454)/1971.

[2] Nicolae Balotă, *De la Ion la Ioanide. Prozatori români ai secolului XX*, Editura Eminescu, 1974.

[3] Ion Apetroaie, *V. Voiculescu*, Editura Minerva, 1975.

Scanned with OKEN Scanner

ademenitor"), căci este, în realitate, un veritabil text: „...numai la cîteva palme dedesubt mișună o plasă vie de hățiș lacom, răsfirat ca o nesfîrșită caracatiță, care te prinde și te încîlcește fără putință de a scăpa".

Nicidecum simplă *formă dantelată*, ceea ce se ascunde sub oglinda apei este un adevărat *sistem generator*. În mijlocul lacului se află un „miez negru, viu, unde vine de ape groase ca pe picior zbucnite din alte tărîmuri bulbuceau în afunzișuri, primenindu-l necontenit cu rotiri de unde cînd calde, cînd înghețate". Se regăsesc, deci, în lac, și germinația și vîrtejul și ambivalența și, în sfîrșit, *negrul* emblematic.

Bîntuită, prin urmare, de „vîrtejuri lăuntrice", ca maelstromul lui Edgar Poe, apa dezvoltă o mare forță de distrugere; ea vine „sodom din mal în mal, cărînd sfărîmături de sate la vale, cu case, oameni și vite". O dată pătrunse în bulboana ei, ambarcațiunile sînt răsucite ametitor: „Numai o sfărîmătură de plută se zărea în sus învîrtindu-se năucă în volbura apelor, care aici o repezeau la vale, aici o țineau în loc și o întorceau în ochiurile uriașe cu miezuri de sorb". În cele din urmă, ca altor corăbii simbolice, o „rămășiță de cîrmă" nu-i mai îngăduie plutei să-și croiască drum.

Totuși, dacă îi „știi toanele", dacă îi „respecți năravurile" și îi „pricepi gîndurile", lacul te lasă „să umbli în visteriile lui cu pește". Ceea ce nu trebuie înțeles drept simplă permisiune de a pescui, ci mai degrabă drept însoțire cu apa a acelora dintre pămînteni care, cum le cerea și Lautréamont, pot să viețuiască în ape ca peștii, își găsesc acolo adevăratul mediu. Stă mărturie în această privință trupul predestinat al pescarului Amin:

„Amin avea în toată făptura lui ceva de amfibie. Înalt, șui, cu pieptul mare, ieșit înainte și umflat pe laturi, un piept larg cuprinzător, cu albia pîntecului cînd suptă, cînd îmborțoșată cu aer, cu brațe lungi și palme late ca niște lopecioare, cu coapse și picioare așijderi deșirate, el se scurtează și se lungește în apă, zvîcnind ca broasca din arcurile încheieturilor de la toate mădularele. Pielea pe el, lunecoasă, nu are fir de păr, moștenire din moși-strămoși a neamului Aminilor, care se zice că s-ar fi

trăgînd din peşti. Cînd iese din gîrlă el nu rămîne leoarcă : se zvîntă într-o clipă. Tăbăcit de vînt şi soare, e încrustat ca de nişte solzişori : locurile porilor îs astupate de mîl şi de mîzga peştilor, cu care necontenit se freacă în bulboană."

Apa este, aşadar, locul creaţiei, iar creaţia o temă obsesivă a scriitorului, cum şi spune un critic : „Voiculescu (...) pare fascinat de Misterul Creaţiei" [1]. În apă vin să „moară", ori numai să dispară, bărbaţi înzestraţi pentru ciudatul „înot". Dar pentru ca însoţirea să fie cu adevărat creatoare, mai este nevoie ca apa, ca şi pădurea eminesciană, să devină un loc al cheltuirii erotice de sine. În lac sau în rîu se petrece o înfruntare agresiv amoroasă cu un peşte fascinant şi perfid, pe care cu drept cuvînt îi apropie Nicolae Balotă de Moby Dick, în timp ce pescarul însuşi dobîndeşte trăsăturile căpitanului Achab. În atari împrejurări, pescarul se avîntă spre acea *altă* existenţă cu o bucurie suprafirească. Atunci cînd lostriţa, miraj erotic, fulgeră către el, Amin se aruncă — parcă dintr-o necesitate şi nu bezmetic — în vîrtej : „Omul încremeni. Dar numaidecît, cu chipul luminat de o bucurie nefirească, chiui strigînd cît să înăbuşe huietul : «Iată, vin !»... şi, smucindu-se din mîinile a trei oameni, sări în mijlocul Bistriţei, cu braţele întinse spre lostriţă".

Proteică, ambiguă, lostriţa îşi unduie trupul „cu ispite femeieşti", ori se preface de-a binelea în femeie, fiind atunci — prin echivocul înfăţişării — o replică a pescarului Amin. Scoasă dintre sfărîmăturile plutei, o fată — în povestirea *Lostriţa* — „îşi veni numaidecît în fire. Nu înghiţise deloc apă (...). Oamenii vedeau cu uimire cum se zbicesc repede straiele pe ea, iia, fota, opincile, ca şi cum n-ar fi fost udă niciodată. Au mai băgat de seamă că are părul despletit pe umeri ca nişte şuvoaie plăviţe resfirate pe o stană albă. Ochii, de chilimbar verde-aurii cu strilici albaştri, erau mari, rotunzi, dar reci ca de sticlă. Şi dinţii, cînd i-a înfipt într-o coajă de pîine întinsă de Aliman, s-au descoperit albi, dar ascuţiţi ca la fiare."

---

[1] Gelu Ionescu, *Romanul lecturii*, capitolul *V. Voiculescu şi nuvelele sale*, Editura Cartea Românească, 1976.

Scanned with OKEN Scanner

Chiar pește rămînînd, lostrița este feminin atrăgătoare. „De departe, ai zice că e o domniță lungită la soare.“ Cuprinzînd-o în valuri, lui Aliman „nu i-a mai ieșit din carnea brațelor o dezmierdare“. Totodată, i-a fost „sufletul tulburat“, căci prefacerea iscată în el de vietatea seducător perfidă este adîncă și țintește în credința lui — ca și în poetica ce-i corespunde —, pentru a-l atrage către o alta, „diavolească“. Ea rîde neliniștitor, nu știe decît „de ibovnic și dragoste“, nu-i arde „nici de popă, nici de biserică“. Dealtfel, în întruchiparea ei omenească, ea vine — nou argument pentru titlul acestei cărți — dintr-un „sat sălbatec de pe Neagra“. Făptura ei lipsită de coerență și de identitatea stabilă este, toată, un spectacol paradoxal: „...o nagodă cu înfățișare de lostriță (...) cu cap bucălat de somn, trup șui de șalău și pielea pestrițată auriu, cu bobițe roșii-ruginii, ca a păstrăvului“. Nici nume nu are. Știe să-și schimbe arătarea, ori chiar să-și modifice dimensiunile după plac, atunci „cînd vrea să înșele“. O însușire neexplicată îi permite să-și răspundă de la depărtare, să fie în două locuri deodată, pește în apă și tînără țărancă în sat. Toate astea ca să-l poată *juca* și *înfrunta* pe Aliman. Căzut în mrejele ei, acesta *uită trecutul* — timp romantic — și *ametește*, pătrunde în vîrtej.

Lautréamont spusese că oamenii, cît timp rămîn oameni, nu pot — oricare le-ar fi mijloacele — să cunoască și să domine oceanul. Nici Aliman nu reușește să prindă lostrița cu mijloace artizanale: „...a împletit din nuiele un fel de cotețe, ca niște cușci (...). Lasă numai o portiță ca o pîlnie pe unde să pătrundă lostrița, dar pe unde să nu mai poată ieși (...). Atît numai că dimineața găsea momelele mîncate și gratiile rupte ca de o mînă“. Ce-i drept, cu tehnici asemănătoare alți pescari sfîrșesc în fundul apei, iar moartea lor rămîne ambiguă, căci poate însemna acces la altă viață, creatoare: „Pescari iscusiți i-au întins mreje, dar au căzut în mrejele fermecătoarei, ca să se ducă pentru totdeauna la fund“. Oricum, însă, moartea pescarilor nu va avea ecou, creația fiind în cazul lor doar prezumtivă. Altfel stau lucrurile cu Aliman, după ce-i vine ideea să inițieze un fel de dialog, prin artă, cu lostrița, căreia-i dublează prezența acvatică cu

Scanned with OKEN Scanner

un pește sculptat de el. Tînărul sloboade în unde „o lostriță lucrată în lemn, aidoma de șuie și frumoasă cu cea din Bistrița. Vopsită la fel cu aur și argint și stropită cu picățele galbene ruginii." Reflexul reciproc este cu atît mai intens cu cît în peștele sculptat ascunde — nou Manole ? — unul viu. La prima vedere, rezultatul va fi același : și Aliman, ca și pescarii iscusiți, căzut la fel în mrejele fermecătoarei, va pieri înghițit de valuri. Totuși, o deosebire esențială există. Pe cînd ceilalți dispar cu totul, Aliman lasă în urmă povestirea. Mai mult, prin procedeul său el a inițiat un proces inepuizabil, care asigură proliferarea povestirii — a literaturii — și nu doar conservarea ei : „...povestea lui Aliman a rămas vie și mereu mlădioasă. Crește și se împodobește cu noi adause și alte scornituri."

Cum se vede, Aliman a descoperit principiul *tărăgănării la infinit*.

În schimb, în alte împrejurări procesul se poate încheia, achitarea poate fi reală dacă se folosesc mijloace potrivite, salvatoare, adică cele care decurg din gîndirea simbolică. Și în *Lacul rău* există un tînăr gata să se piardă în ape. El are o mentalitate parcă sugerată de acel loc păgîn : „Nu mai ținea datinile, călca opreliștile". Cînd se va decide să sară „în apele încruntate", va fi „fără să-și facă cruce". Tot atunci se va despărți, gest semnificativ, de *alb* : „Doar straiele au rămas, grămăjoară albă, să poarte grija înecatului...". Înecat îl numesc nepricepătorii de pe mal, căci în realitate el s-a dus acolo unde poate — altfel — comunica : „Celor de pe mal li s-a părut că vorbește cu cineva...".

Totodată, însă, albul nu cedează ușor, sau mai bine zis nu cedează deloc. El preferă să ucidă — creștinește, ca Dumnezeul lui Ivan Turbincă — decît să se lase părăsit. Sub cuvînt că vor să-l salveze pe înecat, preotul și o bătrînă înțeleaptă își desfășoară îndemînările. Deoarece „sufletul se află și răspunde mai ușor ca trupul", deoarece „ascultă de chemare și rugăciuni", ei i se adresează simbolic cu „o turtă de făină *albă* în chip de prescură, cu patru colțuri în *cruce*". Pînă la urmă, nu sufletul va fi recuperat astfel, ci numai trupul abia acum ucis — poate —, de vreme ce se aflase în apă cu tot

cu sufletul din el, iar acum, cînd leșul este săltat în luntre, în locul lui „a rămas zălog acolo, tot mai afundată, azima sufletului". S-ar zice deci că nu salvarea sufletului a fost ținta, cît mai ales împiedicarea existenței acvatice, de parcă logica simbolică s-ar fi luptat să prevină ființarea celei potrivnice. În această privință reușita a fost totală. Iată ce a rămas din înotătorul aprig, care vorbea cu apele : „Gheorghieș, scos la mal, zăcea verde-vînăt, năucitor de umflat, hîd, ciugulit de pești, forfecat de roci, cu brădiș în loc de păr și scoici în coșul pieptului".

Ca întotdeauna cînd este dens, simbolul implică o anumită complexitate. Deși în slujba albului — a sufletului —, bătrîna Savila, cu puteri mai vechi decît ale crucii, cu practici păgînești, nu este străină de viața tulburată a apei. Ea știe să *citească* „tainicile rune, cu care lacul își scria legile lui veșnice". În schimb, pentru toți ceilalți *semnele* rămîn „nevăzute slove ascunse între două adîncuri".

Intervenția ancestralului în sprijinul simbolului amintește de participarea naturii la cultură în universul mitic. Acolo, schimbul femeilor instituie socialul, dar femeile își păstrează valoarea naturală, erotico-afectivă. Pe de altă parte, în *limbajul* folosit de mituri „funcția de semn a înlocuit valoarea" [1] ; limbajul și-a pierdut funcția poetică, textuală, în folosul celei de comunicare. Dacă, uneori, în mit se produce o regresare a culturalului către natural, atunci limbajul se dereglează, devine textual, caracterizat fiind prin „confuzia semnificantului cu semnificatul, a cuvîntului cu lucrul, a sensului figurat cu sensul propriu, a asemănării cu contiguitatea" [2], deci cu diferența. I se întîmplă atunci unui erou să moară „pentru că n-a înțeles deosebirea dintre sensul propriu și sensul figurat". Tot așa, simbolul literar își păstrează integritatea cîtă vreme textualul alterează doar imaginea, însă „moare" cînd limba însăși este alterată. La nivelul imaginii, insinuarea textului asigură obscuritatea necesară pentru ca simbolul să nu alunece, din prea

---

[1] Claude Lévi-Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté*, Plon, 1949.

[2] *Idem*, *L'origine des manières de table*, Plon, 1968.

multă transparență, spre alegorie. Într-o asemenea opacitate acționează — totuși în slujba simbolicului — bătrîna Savila din *Lacul rău,* după cum din motive identice simbolul este complex în *Ultimul Berevoi.*

Și în această povestire un înțelept „în mințile căruia stăruiau bătrînele solomonii" se servește, ca să restabilească ordinea, de mijloace vrăjitorești. El nu trăiește creștinește, de vreme ce este „hărțuit de popi", se leapădă de nume și are ca emblemă un fel de textură — o căciulă *împletită* „ca o za mlădioasă", „semnul oamenilor liberi". Pentru a răpune ursul care împuținează cireada, bătrînul regizează un adevărat spectacol ritual, cu un păstor prefăcut în urs și alții în vînători, cu o luptă nu tocmai simulată între părți : „Ursul avea voie să sfîșie cu adevărat, ceea ce și făcea (...). Din pulpa unuia începu să curgă sînge. În brațul altuia musti o zgîrietură adîncă". Înscenarea, completată cu o împreunare tăinuită între alți „actori", închipuind acum un taur și o junincă, răspîndește un „iz de piei crude, de sînge și de sexualitate". Cînd ceremonia atrage și vitele în jocul ei grav, ecourile mugetelor lor îi dau și mai mare intensitate textuală : „Huietele se ciocneau și se încrucișau de pereții tuturor văilor, care clocoteau înnebunite ca la o mare bătălie".

Pe de altă parte, însă, ca și Savila, bătrînul se servește și de simbolurile așteptate, cele corespunzătoare scopului înalt al întreprinderii. Sub ochii lui *albaștri,* orice participant trebuie să satisfacă exigența *purității* și a *tăcerii :* „Trebuie să se păstreze curat, să nu ocărască, să nu pomenească de diavol, să nu se atingă de rachiu și de tutun, să nu se pîngărească cumva cu vreo vită. Și, mai presus de toate, să rămînă mut." Doar sunetul predestinat al *clopotului* va rupe tăcerea sau, mai bine zis, o va sonoriza. Ca să atragă ursul, solomonarul îl momește stăruitor cu „o piele de vită *albă*", cu o junincă *albă*", cu „șase vaci *albe*".

Nu cu izbîndă se va încheia impresionanta desfășurare de forțe combinate. Cel ucis — zadarnic ucis — va fi chiar bătrînul, ultimul Berevoi. Înfrîngerea nu se poate imputa, cred, eventualei neutralizări reciproce a mijloacelor amestecate, simbolic-textuale. Cauza ei trebuie cău-

Scanned with OKEN Scanner

tată, probabil, în denaturarea *textului,* în restaurarea ierarhiei sub patronajul lui. Cușma pomenită — semn al oamenilor liberi — mai dovedește că bătrînul este „de neam“ și face parte din tagma cîrmuitorilor de noroade. Cînd i se cere concursul, acesta își iese „din găoacea cumințeniei. Vechea trufie că știe și poate îl umplu iar (...). Vrăjitoria îi era ca o înaltă boierie plină de îndatoriri. Închinarea smeritei gloate, căzută cu rugăciuni s-o ajute și s-o scape, îl învestea c-o autoritate de mult mocnită în .el.“ Năpîrlește în el deodată „un stăpîn tare pe pornirile lui, cerînd supunere și ascultare“. Tinerii păstori sînt gata să ia „în glumă“ planurile moșului, „ca un prilej de petrecere și joc“. El, însă, cu o voință neînduplecată, dar și posomorîtă, face din ei „un stog de oaste la poruncile lui“. În atari condiții, ce le aduce în dar este, poate, de mai mic preț decît ce le ia : veselia și jocul. Iar pentru că aceste trăsături textuale, pe care te-ai fi așteptat ca Berevoiul să le stimuleze, se irosesc în preajma lui, înfrîngerea bătrînului reprezintă, pe planul sensului simbolic, și o înfrîngere a textului, înțeles sugerat de batjocorirea cușmei *împletite* în scena finală : „...taurul a fîlfîit într-un corn căciula împletită smulsă din capul vrăjitorului“.

Văzute astfel, împrejurările dobîndesc rezonanțe largi. Întemeiat pe refuzul oricărei ierarhii, fiind — principial — un polilog între „voci“ egale, textul și-a manifestat tendința de a reface o ierarhie în care, de rîndul acesta, avea să fie el însuși factor dominant și constrîngător, scurt timp după ce — ieșind din subterana pre-modernă — a devenit vizibil și aproape s-a instituționalizat. De aceea, oricît de mult te-ar atrage prefacerile literaturii din ultima sută de ani, nu se poate să nu te irite, prea adesea, autoritarismul ei, disprețul crispant sub care strivește tot ce nu i se asimilează.

S-ar mai putea căuta în *Ultimul Berevoi* și un sinonim parțial al poeticii apei : poetica muntelui stîncos. O variantă nu lipsită de interes a acesteia se citește în *Iubire magică.* Aici, spațiul montan se organizează pro-miță-tor, în „uriașe circuri“, împrejmuite de „profiluri bizare“. Dacă vei vrea să găsești în munte solitudine romantică, te vor întîmpina, oarecum derutant, „nu una,

ci o mie de singurătăți". Se străbate greu într-acolo, cu *mers strecurat*, ca în pădure, „printre tufișuri de mlajă și bălării...". Apă există în această pustietate, și tot creatoare, dar altcum creatoare decît „lacul rău". Apa de la munte e mai degrabă bună, ea face daruri, dar nu oricui. Trebuie să cunoști *meșteșugul* de a pune o blană „mițoasă" de berbec în bătaia apei, astfel ca s-o umple un nisip de *aur*. Pe urmă scoți blana și îi scuturi *cîrlionții* „metodic (...) și cu mare migală". „Gonită din ascunzișuri", pulberea se va cerne pe un așternut, „galbenă și strălucitoare". Ea place privirii, căci se înfățișează „în chip de paiete scînteietoare în raza lămpii, ca fluturașii ce se cos pe ii", însă principalul este să i se smulgă „ultimul grăuncior" pînă ce se strînge pe pînză „o grămăjoară" de aur. Cît despre blană, după ce va fi fost istovită de bogăție, meșteșugarul o va vălătuci și azvîrli „după sobă".

Avem aici imaginea simbolică a unei arte aidoma, să zicem, romanului realist, adică a uneia care nu încinge un joc textual, ci se înfiripă oarecum artizanal, în vederea acumulării a cît mai mult sens. În cazul acesta textul, decorativ și exterior, nu este esențial și — o dată golit de sens — poate fi părăsit.

Interpretările de mai sus au, măcar pe alocuri, de ce să pară forțate, așa că n-ar fi rău ca autorul însuși să le certifice în vreun fel. Or, la Voiculescu certificatul există, tot simbolic, însă fără prea mari obscurități, aproape alegoric, în povestirea *Căprioara din vis*.

De la început aflăm că pe scriitor îl interesează „simbolistica", despre care consideră că nu dezvăluie doar sensul cunoscut în popor, adică — în proza sa — cel referitor la magie, ci este „mai complexă și mai tainică". Din străfundurile sale, simbolul lărgește „izvodul artei „impulsul dintîi".

Îl conduce spre revelație pe povestitor o femeie ai cărei dinți albi îți „fulgeră inima" ca-n Edgar Poe. Știința ei nu poate fi controlată la nivelul conștientului : „De gîndurile mele nu răspund, îmi întoarse ea răspuns mîhnit. Nu sînt deplin stăpînă pe ele". La rîndul său, povestitorul va dobîndi „o altă luciditate" decît cea coti-

Scanned with OKEN Scanner

diană, una „ca pusă în dosul unui obroc". La sfîrșitul experienței sale, el va fi „alt om", pentru că se va fi afundat „în inconștientul atoateștiutor".

Scena simbolică a dezvăluirii procesului artistic — a genotextului, cum ar spune semioticienii — va fi, ca de atîtea ori, *pădurea*. Acolo, exploratorul i se taie „orice legături cu tovarășii", cu martorii existenței sale obișnuite, și este aruncat într-un vîrtej contradictoriu, alb-negru ca Harap-Alb, „în bezna bălană care se răsucea în toate părțile", unde ochii îi *joacă* și unde i se fac „un fel de năzăreli". Acolo *eul* i *se destramă*, în timp ce-i vin în minte gînduri despre Tolstoi, Andersen și Pușkin. Sălbăticia pădurii se întregește cu aceea a vînătorii, tocmai în vînătoare descoperindu-se „izvodul, nașterea și rudenia artei". După ce „privește mîndrețea vînatului întins la picioare", un tînăr vînător „trage cu degetele niște linii închipuite", iar pe urmă scrie de-a binelea un text tăios : „Tînărul, încordat ca arcul pe care-l azvîrli, scoate jungherul și pe plăseaua lată de fildeș (...) trage cu vîrf ascuțit linii înfrigurate...". A tăia linii nu cu cuțitul, ci *pe cuțit*, și a desena o *scenă de vînătoare* este, cred, un fel de a simboliza însușirea artei de a se răsuci asupra ei însăși, de a se reprezenta.

Căprioara din vis aduce, așadar, pînă în zona explicitului sensuri simbolice de tipul celor pe care le-am observat în alte locuri. Pe de altă parte, Al. George are dreptate să găsească principala slăbiciune a acestei povestiri tocmai în „spiritul (ei) didactic și explicativ"[1]. Mai mult, aș spune că nici acolo unde sensurile se mențin în adîncimea simbolică, nu ele — sau nu ele în primul rînd — dau valoare prozei lui V. Voiculescu, încît criticii sînt îndreptățiți să nu le acorde o atenție deosebită.

În articolul său despre povestirile lui Voiculescu, Al. George subliniază trăsături care sînt, de fapt, caracteristice pentru textul modern. Criticul consideră că „impulsurile sufletului său demoniac și tulbure" au făcut

---

[1] Al. George, *Semne și repere*, Editura Cartea Românească, 1971.

din Voiculescu un „artist (...) al situațiilor paroxistice", cu „o nuanță de burlesc". El „încearcă să plăsmuiască un univers cu linii nesigure în care «puteri», mai mult decît oameni, fac și desfac toate lucrurile". „Lumea povestirilor lui Voiculescu e (...) una populată de eroi fără identitate precisă", deoarece „principiul de căpetenie după care Voiculescu își plăsmuiește personajele sale e cel al instabilității eului".

Totuși, Al. George nu tinde să vadă însușiri în aceste caractere prezente în țesătura unor mari opere înnoitoare. Lui nu-i place acest „spectacol (...) eteroclit", de o „deplorabilă inegalitate", lipsit de „unitate interioară" și cu un „caracter descusut". În instabilitatea eului nu recunoaște un merit, ci „imposibilitatea lui Voiculescu de a duce înainte o acțiune care ar presupune măcar un personaj coagulat sufletește".

Asemenea reproșuri nu pot fi adresate literaturii moderne decît cu condiția de a o nega în totalitatea ei. În schimb, în privința lui Voiculescu, chiar dacă îngroașă întrucîtva contururile desenului său, Al. George nu greșește. Mai puțin justificată mi se pare doar uimirea lui finală față de atari insatisfacții în legătură cu o proză altfel de mare scriitor. Explicații se pot găsi. Există ceva hibrid în povestirile lui Voiculescu, rezultat al nefuzionării dintre simbolistica supralicitată și inițiative textuale pe care ponderea epigonică a simbolului le-a frînt. De aceea, frumusețea povestirilor are alte resurse. Proliferarea în pagină, de exemplu, rubensian savuroasă, a unei materii grele pe care o animă plăcerea de a povesti.

Revenind la tema capitolului, dacă citim prefața semnată de Vladimir Streinu cu prilejul apariției povestirilor în 1966, completare — de fapt — a unui articol mai vechi, înțelegem că sub aspect simbolic proza este pregătită de poezii. O „frenezie vitalistă" le străbătea încă de la primele volume. În volumul *Intrezăriri* din 1940, „vederile i se poartă (...) într-o regiune sufletească mai puțin limpede (...), totul fiindu-i dat ca un tot mișcător, ca o ascunsă realitate procesivă". Voiculescu își găsește acum seva în „izvoarele tulburi ale sufletului, pornirile lui obscure din subconștient". Mi se pare mai

Scanned with OKEN Scanner

puțin important, din punctul de vedere adoptat aici — și mai puțin convingător, în general — că „poetul se află cu acest volum într-o experiență poetică valeristă", că el „ajunge prin Valéry și la Mallarmé". Premergător povestirilor este faptul că-l preocupă acum „drama spiritului", „dramă în înțeles mai cu seamă de spectacol al mecanicii intime" [1]. Este o premisă favorabilă, cred, a interpretării unora dintre povestiri ca fiind reflexive, adică revelatoare — pe plan simbolic — ale procesului creator.

Tot Vladimir Străinu trimite, deși pomenindu-l în cu totul altă ordine de idei, la un sonet shakespearian al cărui comentariu poate rezuma, la încheierea acestei cărți, concluziile ei. Obișnuita convenție se impune din nou : să acceptăm, deci, că vocea poetului este, în sonetul CXLIV, *vocea literaturii*. Două făpturi deosebite o însuflețesc deopotrivă : una, înger bun, este *bălaie — albă*, deci, într-un fel ; cealaltă, femeie rea, este *neagră*. Învăluindu-l *ispititor*, cu mreje *tulburi*, femeia vrea să-l ademenească pe îngerul neprihănit. Învins, acesta, din *sfînt* s-a prefăcut în *demon*. Locul lui dinainte s-a irosit, iar el se află acum în *infernul celuilalt*. Cei doi — *albul* și *negrul* — sînt atît de prieteni, atît de *întrepătrunși*, încît victima însoțirii lor — „literatura" —, rămasă deoparte, s-ar stinge poate dacă nu s-ar zbate între *îndoială* și *bănuieli* ; dacă n-ar fi atrasă astfel, și ea, de femeia neagră, în *iadul* ei, acolo unde va revedea chipul descompus al îngerului alb. Iată acest sonet pe care l-am comentat metaforic, prin reflex reciproc :

Two loves I have of comfort and despair,
Which like two spirits do suggest me still :
The better angel is a man right fair,
The worser spirit a woman colour'd ill.
To win me soon to hell, my female evil
Tempteth my better angel from my side,
And would corrupt my saint to be a devil,
Wooing his purity with her foul pride.

[1] Vladimir Străinu, *Opera literară a lui V. Voiculescu*, prefață la V. Voiculescu, *Povestiri*, Editura pentru literatură, 1966.

Scanned with OKEN Scanner

And whether that my angel be turn'd fiend
Suspect I may, yet not directly tell ;
But being both from me, both to each friend,
I guess one angel in another's hell :
Yet this shall I ne'er know, but live in doubt,
Till my bad angel fire my good one out. [1]

---

[1] Versiunea românească a lui Gheorghe Tomozei (Junimea, 1978) :

Am dragosti, două, duh de-alint şi fiere
ce-n sufletu-mi, înfrigurat, palpită :
e-ntîiul duh bărbat cu păr de miere
cellalt e o muiere rău vopsită.
Gîndind să mă azvîrle-n iad, ea vrea,
femeie-diavol, ticăloasă cupă,
dîndu-i tîrcoale, să-l îndemne-a bea
pe îngerul cel blond şi să-l corupă.
L-a prefăcut în drac ? De-acum va fi
îngemănată, umbra lor să crească
de mine-ndepărtată-ntru vecii.
Ghicesc în raiuri, iadul cum se cască
Dar sigur nu-s, nu ştiu amara oră
cînd diavolul pe înger îl devoră...

Scanned with OKEN Scanner

În loc de concluzii

Cum s-a observat, cartea se raliază în mare măsură la teoria textului. Ivită pentru a elabora o gîndire pe cît cu putință la fel de dinamică și în stare de transformări cum este obiectul ei, în luptă împotriva unor dogme vechi, teoria textului tinde — din păcate — ca, mai repede decît alte doctrine, să devină o dogmă la rîndul ei. Însușirea semioticianului de a-i intimida pe alții și de a se afla în acord admirativ cu sine mi se pare că i-ar putea fi gropar. Un simptom care de obicei nu înșală este perceptibil în prezent. Acum vreo zece ani, cuvîntul *structură* ajunsese să fie un rău despre care s-a dovedit mai tîrziu că nici măcar nu era necesar. A fost un cuvînt obsedant, de la o vreme de nesuportat, așa ca, de un timp încoace, cuvîntul *text*. În șase pagini din cartea sa *S/Z*, Roland Barthes îl folosește de douăzeci și cinci de ori. N-am avut destul sînge rece pentru ca să-l număr în acest volum.

Totuși, dacă frecvența prea mare poate ucide un cuvînt, ea nu explică singură criza lui. Argumente mai trainice ar trebui găsite în eventuala neaderență a termenului la conținutul său.

Dintre implicațiile lui, *textul* pare să cuprindă cu ușurință ideea de suprafață pliată, alcătuită din limbaje

Scanned with OKEN Scanner

divers colorate ce se împletesc potrivit unui ritm. Între părțile lui, iar nu între niveluri, ca în vechea structură, sclipesc reflexe și se încinge un joc — sintactic și semantic — la sfîrșitul căruia înțelesul rămîne incert. Căutarea sensului, sinuoasă, rătăcitoare, în labirint, aduce cu sine dispersarea eului pe firele țesăturii sau, mai bine zis, așteptarea sensului îl schimbă pe cititor într-o Penelopă care, fără odihnă, destramă și țese altfel, iarăși și iarăși, același văl. Asemenea conotații sînt admise fără oprelişti de modelul inițial al teoriei, dantela mallarméană.

Cu oarecari ajustări, cu deplasarea accentului dinspre rezultatul acțiunii către desfășurarea ei, pot fi adăugate cîteva. În loc să mai decurgă, firesc și obedient, prin influență, din starea anterioară a literaturii ori, ca *structura*, să nu aibă legătură cu ea, textul sfîșie urzeala literară, el este urmarea unor rupturi. Textul nu reflectă sens, ca oglinda, nu poartă sens, ca un recipient, ci proliferează sens pe măsura fabricării sale. Textul se produce pe sine, mereu, iar „suveica" lui este contradicția menținută pe tot parcursul, ambivalența termenilor, activă tot timpul în ambele sensuri, pe față și pe dos.

În schimb, cum să propage cuvîntul alte înțelesuri presupuse de concept ? Cum să evoce o împletitură ușoară savoarea cărții, materialitatea ei densă, opacitatea, evidența ei, ori cum să vezi într-o țesătură strînsă simbolul stării de pulverizare a cîte unei opere moderne, cum să crească o tapiserie, fie ea și noduroasă, dintr-un sol gras și tulbure, sau, pe de altă parte, cum să devină ea o prezență gravă, uneori decisivă, în aerul tare al vieții din cetate ? Nu cumva tocmai în confruntare cu pînza uneori aspră, ca de sac, a literaturii noi, prea elegantul *text* apare desuet ?

S-a încercat, pentru a se preveni astfel de obiecții, sprijinirea cuvîntului cu cîrjele alternative a două prefixe. S-a vorbit despre *fenotext* ca rezultat vizibil al actului literar și despre *genotext* ca proces germinativ. Numai că, date fiind conotațiile lor, aproape s-ar putea

Scanned with OKEN Scanner

spune că primul denumește ceea ce este text, iar al doilea, mai important în spațiul teoriei, ceea ce nu este text.

Ce cale i-ar rămîne textului în atare situație ? Oare viitorul va fi tot atît de brutal ca bătrînul Horațiu care, întrebat ce ar fi trebuit să facă, altceva decît să se predea, fiul său împresurat de prea mulți vrăjmași, răspunse scurt : „Să fi murit“ ?

Scanned with OKEN Scanner

SUMAR

Universul imaginar al romantismului în *Visările unui hoinar singuratic* . . . 7
Poetica răsturnată la E.T.A. Hoffmann . 22
Edgar Poe sau vîrtejul scrisului . . . 44
Litera stacojie 59
Moby Dick sau balena scrisă 69
Teama de text la Baudelaire 86
Eminescu și Creangă 98
Universul simbolic în poezia lui Macedonski 113
Arthur Rimbaud : de la simbol la text . 126
Poetica textului în *Cîntările lui Maldoror* 144
Semnele textului la Mallarmé 153
Diviziunea și inversarea sensului la Paul Valéry 169
Dubla reflectare a textului la Franz Kafka 187
De la simbolul romantic la metafora textuală 206
Simbolul *creației* în povestirile lui V. Voiculescu 229
În loc de concluzii 243

Scanned with OKEN Scanner

Lector: FLORIN MUGUR
Tehnoredactor: GHEORGHE CHIRU

Apărut 1979. Bun de tipar 28.5.1979. Format 16/54×84.
Tiraj 5 710 exemplare broșate. Hîrtie Scris I A de 70g/m².
Coli tipo 15,5. Coli ed. 13,06.

Tiparul executat sub comanda
nr. 197 la
Întreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918",
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97
București,
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner

Lei 8,25

Cartea Românească

Scanned with OKEN Scanner